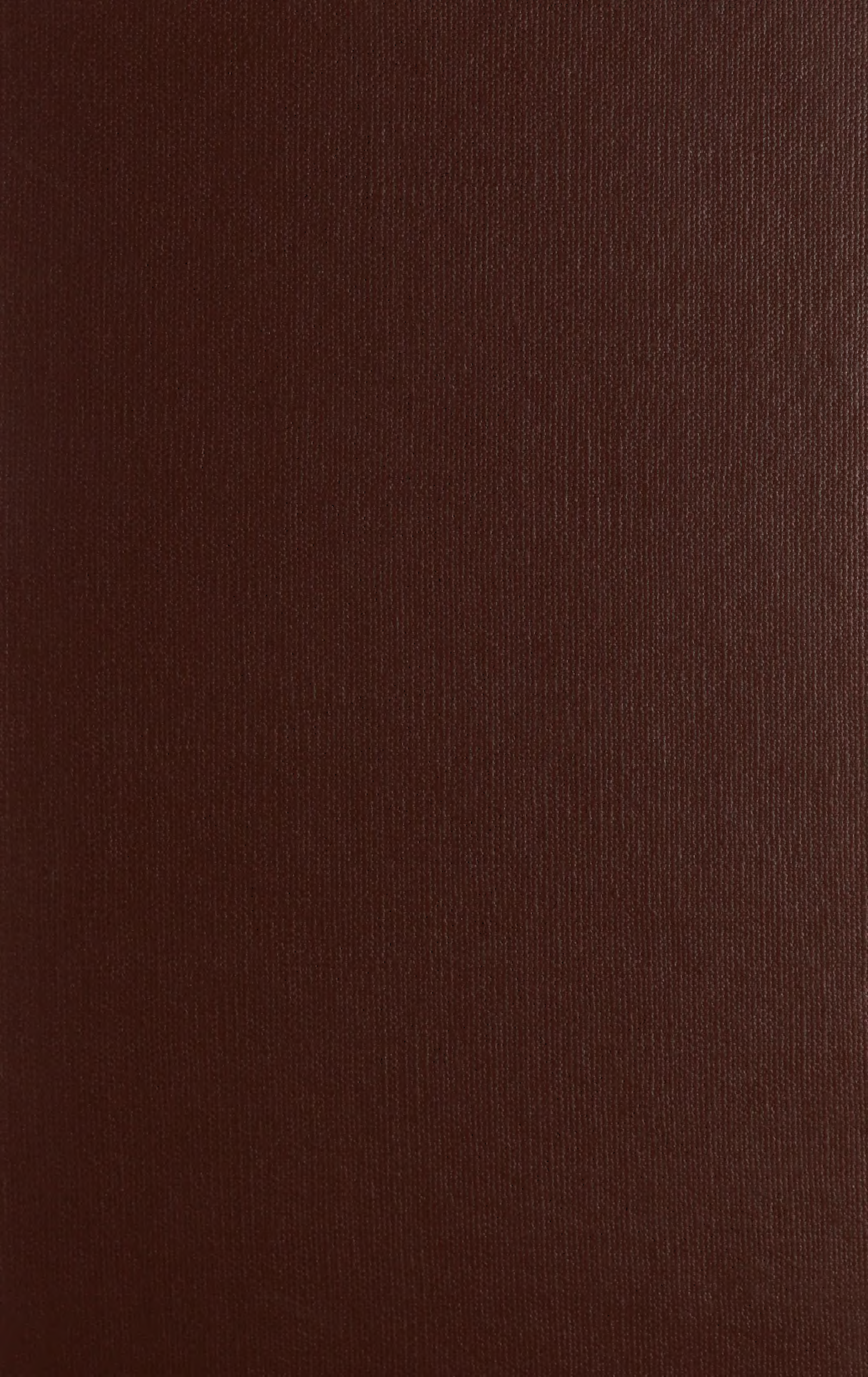










REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

Dr. HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG I/E.

VIII. Band.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1885.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Inhaltsverzeichniss.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Litteraturbericht.

Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolf II.

Von **Adolfo Venturi** in Modena.

Die Geschichte der Kunstsammlungen Rudolf II., jenes Liebhabers, der unter Kunstschätzen die Sorgen des Reiches zu vergessen vermochte, ist kaum in ihren ersten Umrissen skizzirt worden und es fehlen noch gar viele positive Daten über dieselbe. Die Kenntniss der trockenen und unvollständigen Inventarien genügt nicht, um die mit so vielen Gemälden, Marmor- und Bronzestatuen und Kunstgegenständen aller Art geschmückten Säle des Prager Schlosses vor unseren Augen wiedererstehen zu lassen und ist nicht ausreichend, um uns ein Bild von jener gewissermassen unzugänglichen Welt zu geben, in der Rudolf II., während der Krieg in seinen Staaten tobte, im Geheimen in seinen Kunstgenüssen schwelgte.

Die Untersuchungen von Urlichs[1]) und Perger[2]) ermuthigten auch mich, zum Studium dieser grossen Kunstsammlung beizutragen. Meine Untersuchungen in den Archiven von Modena, Turin und Venedig blieben nicht erfolglos, während sie in denen der Gonzaga in Mantua fast nichts ergaben. Manche der gefundenen Resultate sind weit davon entfernt, auf Vollständigkeit Anspruch zu machen, doch verbürgen sie denjenigen eine reiche Ernte, die geneigt wären, eingehendere Untersuchungen in den Archiven anzustellen, denn wir werden in der Folge sehen, wie geneigt Rudolf II. war, seine Gnade denjenigen zu schenken, die seine Kunstkammer bereicherten, so dass die Fürsten gar kein besseres Mittel finden konnten, seine Gunst zu erkaufen, als durch Geschenke kostbarer Kunstgegenstände.

Im Jahre 1598 hoffte der aus Ferrara mehr durch den Bannstrahl als durch die Truppen des Papstes verjagte Cäsar von Este, dass der

[1]) Urlich's Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolf II. (Zeitschrift f. bild. Kunst. Leipzig, Seemann 1870.)

[2]) Anton v. Perger: Studien zur Geschichte der k. k. Gemälde-Galerie in den Berichten und Mittheilungen des Alterthum-Vereins zu Wien, Bd. VII, Wien, 1864.

Kaiser ihn unter seinen schützenden Mantel nehmen und ihn gegen den unversöhnlichen Papst vertheidigen werde, und um diesen Zweck zu erreichen, versprach er ihm Pferde zu übersenden, Gemälde zu verschaffen und für ihn die schönsten Statuen aus der Sammlung seines Vorgängers, des Herzogs Alfons II., auszuwählen. Und dass dies keine leeren Versprechen waren, wird dadurch bewiesen, dass Lucilio Gentiloni, ein Höfling der Este, im Januar des Jahres 1599 dem Kaiser im Namen seines Herzoges verschiedene Gemälde überbrachte[3]). Leider beschränkte sich sowohl die estensische Gesandtschaft am böhmischen Hofe, wie der ausserordentliche Abgesandte darauf, ihrem Souverän die hohe Genugthuung Rudolfs II. zu vermelden und geben keine Einzelheiten an, aus denen Gegenstand oder Autor der geschenkten Gemälde ersichtlich wären. Von Spaccini erfahren wir nur — nach den Berichten Campori's[4]) — dass damals der Herzog Cäsar dem Kaiser Rudolf Gemälde von Raphael und Tizian zum Geschenk übersandte, und ferner, dass in jenem Jahre der Herzog kein Mittel unversucht liess, um ein Gemälde wiederzuerlangen, welches die Geliebte des Tizian darstellte und von diesem selbst im Jahre 1561 dem Herzog Alfonso II. geschenkt worden war. Ridolfi[5]) erzählt, dass der Herzog Cäsar dem Kaiser das vermeintliche Portrait der Lucrezia Borgia, das unter dem Namen der »Moretta del Tiziano« bekannt ist, übersandte. Dieses könnte wohl eines jener Gemälde sein, welche von Gentiloni dem Kaiser überreicht wurden, und welche dieser durch den in seinen Diensten stehenden Aegidius Sadeler in Kupfer stechen liess. Das Gemälde ging in die Sammlung Christinens von Schweden über und befindet sich jetzt in der Galerie zu Stockholm.

Im Jahre 1599 schickte sich der Gesandte Marc Antonio Rizzi an, nach Italien zurückzukehren, aber ehe der Kaiser ihm seinen Abschied bewilligte, gab er ihm ein Verzeichniss von Statuen mit, die sich nach ihm zugegangenen Nachrichten, welche er vielleicht dem Vicekanzler Coradusz verdankte, am Hofe zu Modena befinden sollten. — Diese waren die antike Statue einer nackten weiblichen Figur, welche ihre Schultern betrachtet, und eine andere von Gian Bologna, gleichfalls nackt und von derselben Grösse wie die erstere.

»Memoria al Sig^r Marcantonio Rictiò per servitio di sua M^tà: Ces^a: — Di

[3]) Staatsarchiv in Modena, Depeschen des estensischen Gesandten Marc Antonio Ricci, Prag den 6. April, 1. Juni 1598, 22. Febr. 1599. Carteggio des Lucilio Gentiloni, Briefe an den Herzog vom 21. Dec. 1598, 11. Januar und 15. Febr. 1599.

[4]) Campori: Tiziano e gli Estensi. (Nuova Antologia.) Firenze 1874.

[5]) Ridolfi: Le maraviglie dell' arte ovvero la vita degli illustri Pittori Veneti. Padova, 1837.

procurar quanto sarà a Modena, di havere la statua antiqua, che è una Donna nuda, la qual si stà mirando le spalle.

»Un' altra Donna piu nuda della medema grandeza di mano di Giouan Bologna, et se accompagnate con queste due Il signor Duca si compiacesse mandarne altre due, però che fossero delle megliore, sua Maestà ne riceverà maggior gusto et se li darà occasione di maggior ringratiamento [6]).«

Hier sei einiger Eigenthümlichkeiten Rudolfs II. in Bezug auf seinen Kunstgeschmack Erwähnung gethan. Er liebte nackte Frauengestalten, die seine Sinne erregten, und begreift es sich daher auch, dass er die weichen und graziösen Figuren des Correggio und die sinnlichen Formen des Tizian allen Uebrigen vorzog. Statuen des Gian Bologna wünschte er wegen der schon von seinem Vater für diesen gehegten Vorliebe, die sich auch ihm mitgetheilt und die er dem Künstler durch Verleihung eines Adelsdiploms bewiesen hatte [7]).

Das Verlangen nach diesen Statuen schien dem modenesischen Hofe ausserordentlich befremdend, denn weder der Fürst noch die Minister kannten ihre Kunstschätze. Es erging ihnen wie Jenen, die aus einem Schiffbruch gerettet, durch einen plötzlichen Schrecken ihre Sinne verloren haben: sie entsannen sich nicht einmal, dass in der Certosa, in dem Palast der Diamanti zu Ferrara und in den herzoglichen Villen noch beträchtliche Ueberreste der estensischen Sammlungen vorhanden waren. Politische Bedrängnisse, Demüthigungen, beständige Bedrohungen hatten Cäsar von Este verhindert, sich Kenntniss von all den Kunstgegenständen zu verschaffen, die einst die Sammlungen von Alfons II. bereichert hatten. Er schrieb daher nach Rom an Leandro Grillenzoni, damit dieser nach den von dem Kaiser gewünschten Statuen suche. Grillenzoni antwortete, dass er die Aufforderung nicht verstände, und dass er nicht wisse, ob der Herzog in Rom Statuen besässe; ferner fragte er an, ob der Herzog statt Statuen Gemälde gemeint habe, und zwar diejenigen, die der Cardinal Aldobrandino aus dem Schlosse zu Ferrara geraubt. Nachdem er von Modena die nöthigen Anweisungen erhalten hatte, stellte er unter den Statuen aus der Erbschaft des Cardinals d'Este, die in Tivoli und in Monte Cavallo waren, Nachforschungen an, ob sich die vom Kaiser bezeichneten darunter befänden [8]).

Die Nachlässigkeit und der Mangel an Sorgfalt in der Aufbewahrung dieser herrlichen Statuen, die einst der Stolz des Cardinals Hippolit II.

---

[6]) Staatsarchiv in Modena. Eingefügtes Blatt zwischen den Briefen Rudolf II. an den Herzog von Modena (1598—1600).

[7]) Déjardins: Jean Bologne. Paris, Quantin 1883.

[8]) Arch. cit.: Depeschen des Leandro Grillenzoni aus Rom vom 14., 24., 31. Juli, 7. u. 21. August 1599.

von Este waren, grenzte an das Unglaubliche. So hatte der Cardinal Fulvio Visdomini, der damals über sie zu wachen hatte, z. B. eine derselben für 45 Scudi an den Cardinal Guistino verkauft, angeblich um das Geld zum Nutzen des Don Cäsar d'Este, bevor dieser den Thron bestiege, zu verwenden. Ich lasse das damals aufgestellte Verzeichniss der Statuen von Tivoli und Monte Cavallo folgen, von denen, wenn auch nicht zur gleichen Zeit, so doch wahrscheinlich wenige Jahre später, einige ausgewählt wurden, um die Wünsche Rudolfs II. zu befriedigen [9]).

I. Nota delle statue di Tivoli.

Statue cinque grande in piedi.
Statue due stese in terra.
Statue N° 17 picolini intiere.
Teste N° XIX di più sorte.
Maschara una grande.
Vaso uno grande di marmo, con quatro teste attacate.
Vaso uno di Africano.
Una Cervia.
Uno Scudo.
Statue N° XX grande in piedi di più sorte.
Monaca una.
Statue N° 7 in piedi di più sorte.
Statua una stesa in terra.
Un Braccio con alcune dita, che sono fragmente di dette statue.

II. Nota di tutte le statue che si trovano nel giardino di Montecavallo dell' heredità del già Sor Cardinal d'Este di glo. me.:

Nel Cortile Statua di Marte in pezzi, li fragmenti tiene m. Gio. guardiano del Giard^o. stimato dal Cavaller della Porta per . . . . scudi 200.

Una testa col petto di colosso di Diana Egiptia stimata dal detto per . . . . scudi 30.

Alla fonte di sopra la Statua di Adriano Imperatore di grandezza maggiore del naturale stimata dal detto per . . . . scudi 200.

Incontro stà la Statua della Dea Cere della medesima grandezza stimata dal detto per . . . . scudi 200.

Due altre Statue di donne vestite incontro l'una all' altra nel detto luogo stimate dal detto per scudi 70 l'una . . . . scudi 140.

All' altra fonte una Statua à sedere mezza nuda, et mezzo vestita del naturale stimate dal detto per . . . . scudi 150.

Un sileno picolino a giacere stimato ut supra per . . . scudi 30.

---

[9]) Briefe des Fulvio Visdomini vom 27. Juli 1599, der vom 31. Juli datirten Depesche Grillenzoni's beigefügt.

Nel viale di mezzo al giardino Statua di Faustina à sedere vestita stimata dal detto per . . . . scudi 100.

Statua di Giove mezzo nuda, et mezzo vestita col piedestallo più che del naturale antica stimata dal detto per . . . . scudi 150.

Alla fonte grande à mano destra una musa minore del naturale stimata dal detto per . . . . scudi 70

Nel mezzo di detta fonte Statua di Antonino minor del naturale stimata dal detto per . . . . scudi 70.

Alla detta fonte Statua di musa antica à mano destra stimata dal detto per . . . . scudi 30.

Un altra senza testa vestita stimata per . . . . scudi 60.

Le otto muse che stanno dentro la grotta in ragione di scuti 60 l'una, così stimate dal detto . . . . scudi 480.

Un satirino nella guardarobba che tiene m. Giovanni, stimato ut supra per . . . . scudi 40.

III. Statue che si sono haute da Montecavallo per l'Illmo sig^{r} Car^{al} de Medici hora gran Duca di Toscana consignate à S. S. Illma dal S. Alessandro de' Grandi, che ne haveva la cura in quel tempo.

Una Roma più grande che il naturale assai.
Una Venere più che il naturale nuda.
Uno Gladiatore pocco più del naturale senza testa, senza una gamba, et senza braccia.
Una musa più che il naturale.
Uno Consolo di marmo bigio à sedere più del naturale.
Un Cerbero con tre teste.
Una tigre pocco più che il naturale.
Un Escolapio pocco più che il naturale.
Due donne vestite à sedere come è il naturale.
Una figura à sedere senza braccia, et senza gambe.
Una donna vestita senza braccia come è il naturale.
Una testa con un animale dietro con la pelle di leone attaccata sotto la barba cosa picola.
Una figura di un huomo nudo ha nella mano manca delle pere e nella destra un pezzo di bastone manco del naturale.
Una figura vestita di Donna manco del naturale.
Una figura di Donna con un Cornucopia nella mano manca picola.
Un Cupido senza braccia, et senza gambe che carica l'arco picolino.
Un Bacchetto appoggiato ad un tronco picoletto manco del naturale.
Un petto d'un puto con la testa picolo.
Un Bacchetto con un otro in spalla picolo manco del naturale.
Una figura di Donna vestita con fiori nella mano destra manco del naturale.
Una musa con penne delle piche in testa come naturale.
Una Venere poco meno del naturale.

Un Escolapio picolo manco ch'el naturale.
Un termineto di Donna picolino senza braccia.
Un petto con testa più grande che 'l naturale.
Una figura di donna picolina à giacere sbusato da butar acqua.
Un torso di donna senza gambe, et senza braccia.
Una Donna vestita dalla cintura à basso come naturale.
Un busto di Donna senza testa, e parte delle spalle vestita.
Una Donna vestita che tiene un arco nella mano diritta manco del naturale.
Un Bacco piccolo nudo.
Un petto con la sua testa di Diana più che naturale.
Un Hercole senza braccia, senza gambe e mezza testa.
Una Donna vestita con un libretto aperto nella mano manca.
Due torsi senza gambe, senza teste et senza braccia del naturale.
Un terminetto à mezza figura senza testa, et senza braccia picolo.
Una testa di un Consolo con parte delle spalle come naturale.
Una musa senza testa col suo istromento da sonare come naturale.
Tre pezzi di Torsazzi picolini, uno nudo, uno vestito et uno di donna picolini.
Una donna vestita, picola senza testa e braccia.
Un torso di huomo senza braccia, senza gambe et senza testa, ha un panno.
Un torso di Donna vestita senza testa et senza braccia picola.
Una donna vestita senza testa assai manco del naturale.
Un tronco con una gamba come naturale.
Un torso d'un puto picolo a mezza panza.
Decedotto teste fra picolini, e del naturale, cose cative di puti, d'huomini e di Donne.
Una figura negra cioè di marmo bigio nuda senza braccia, et senza testa più che naturale nel giardino.
Due pezzi di marmo longhi palmi 5 e palmi 1¹/₄ per ogni verso.
Un modello con una testa di animale per butar aqua longo palmi 4¹/₂.
Una istoria con tre figurine di mezzo ritievo longa palmi 3 et larga palmi 2¹/₄.
Una Tavola di commessi con 3 giglij longa palmi 4 con cornici di legno.
Una targa di marmo bianco ovata longa palmi 4.
Due pezzi di lastre di marmo bianco insieme palmi 6 e palmi 2¹/₄ e ¹/₄.
Una Sfinge di pietra negra longa palmi 4 fuori nel cortile.
Quatro Capitolacci di marmo bianco nel detto Cortile picoli.
Un torsaccio vertito in detto Cortile picolo tondo serve per marmo.
Un pezzo di piedistaletto picolo in detto Cortile alto palmi 3¹/₂ e ¹/₂.
Un vaso tondo sbusato per butar acqua diamitro palmi 3¹/₂ in 4 nel giardino.
Uno Epitaffio di marmo bianco nel cortile di palmi 4, palmi 3¹/₂ e ¹/₄.
Un torsarello di una figura con pano, qual è nel giardino dove sono le tavole di Cipresso.
Jo Rafaele di Pagmo fiorentino capo delle fabriche dell' Illmo Sr Car^al^ de Medici hò ricevuto la sopradetta robba come di sopra per servitio di S. S. Illma.
E piu si è havuto una donna di marmo à sedere senza braccia, senza testa et senza gamba del naturale.

Si è havuto 14 tavolini di cipresso . . . . . .
Jo Rafaele di Pagmo soprascrito manu propria [10]).

Diejenigen, welche näher in diese Kataloge einzudringen wünschen, um etwa Statuen in dem Museum des Belvedere zu identificiren, seien hier auf die auf Veranlassung des italienischen Ministeriums unter dem Titel: »Documenti per servire alla storia dei Musei d'Italia« erschienene Publication, sowie auf die von mir in dem Werke »La Real Galleria Estense« niedergelegten Untersuchungen über Cardinal Hippolit II. von Este, diesen merkwürdigen Typus eines Alterthumsforschers, aufmerksam gemacht.

Unter den Statuen von Monte Cavallo und Tivoli befanden sich jedoch die beiden vom Kaiser gewünschten Statuen nicht und wurden ihm anstatt derselben damals auch keine anderen geschickt, obgleich Coradusz, welcher sich in den ersten Tagen des Octobers 1599 in Rom befand, den estensischen Gesandten antrieb, seinen Fürsten zu veranlassen, den kaiserlichen Wünschen Genüge zu thun. Hierzu hätte diesen wohl auch das Beispiel des Papstes, welcher damals dem Coradusz zwei Miniaturgemälde behufs Zustellung an den Kaiser übergab, veranlassen sollen [11]).

Nach seiner Rückkehr an den Hof zu Prag berichtete der Gesandte Rizzi Rudolf II., dass die beiden in dem ihm seiner Zeit übersandten Bericht erwähnten Statuen sich nicht gefunden hätten.

Mit dieser Antwort beruhigte sich aber der Kaiser nicht und unternahm einen erneuten Sturm: ohne weitere Umstände befahl er, seinem eigenen Gesandten zu schreiben, er solle persönlich Nachforschungen in Monte Cavallo und Tivoli anstellen. Der nachfolgende Abschnitt aus dem interessanten Briefe des Gesandten Rizzi zeigt, wie eifrig der Kaiser auf der Suche nach Kunstgegenständen war.

»25 Gennaio 1600.

Nel volermi poi licentiar da S. M^{tà} si mosse ella da se stessa à parlarmi, et con affetto particolare sopra le statove delle quali mi fece dar nota alla venuta mia in Italia, et havendole io detto di essermi scordato di riferire, come V. A. le havesse fatto riconoscere tutte et non se ne fosse trovata nissuna di quelle, che mi furono date in nota, et che per aventura fossero state rubate, mi soggiunse la M^{tà} S. come forse vi ne potriano essere altre di non minor qualità. Hora sopra di questo riposi io, come sapevo bene, che vi ne fossero delle altre, mà che non potevo già sapere, se ci ne fossero di qualità tale, che potessero sodisfare al gusto della M^{tà} S. Alla quale però

[10]) Obige Kataloge sind einer Depesche des vorerwähnten Grillenzoni vom 2. Oct. 1599 beigefügt.

[11]) Arch. cit.: Depesche des Grillenzoni vom 31. Juli 1599.

potevo far almeno sicura testimonianza, come essendovene, saria stata V. A. non men pronta in darglile di quello che si era mostrata prontissima per conto di quelle, che portai in nota, quando si fossero trovate; et sù questo sicome m'allargai secondo mi pareva necessario, massimamente essendosi mossa S. Mtà da se medesima à farmene moto, così ella hà già dimostro per la premura, che vi hà di promettersi da V. A. che non sia per mancare di compiacerla, col farmi dir questa mattina per il segretario Barvitio, come ella scriverà con questo medesimo ordinario à Roma al suo Ambasciatore che vegga se frà queste statove ci ne sia alcuna, conforme all' informatione che ne gli manderà, et ch'io però ancora scriva all' A. V. perchè ella resti servita di comandare alli suoi di Roma, che gli le facciano vedere, et quando ci ne sia qualcheduna ch'esso Ambasciatore dica poter gustar a S. Mtà vogliano consignarglila. Non dovrei io poi estendermi in altro che in rappresentare semplicemente a V. A. questo desiderio di S. Mtà poich'ella sapra meglio di me ciò che compta per i suoi interessi, ma tuttavia le dirò pur almeno, come queste sieno occasioni da desiderare, perche incontrano piu d'ogna altra cosa l'humore della Mtà Sua, et come la prontezza sia quella della quale S. Mtà gode particolarmente . . . .«

Es wurde in der That sofort nach Rom von Seiten der kaiserlichen Kanzlei geschrieben, denn Leandro Grillenzoni berichtet einen Monat nach der zwischen Ricci und dem Kaiser gepflogenen Unterhaltung, dass der Gesandte Seiner Majestät alle Statuen des Palastes in Tivoli zu sehen wünsche [12]).

Bezüglich dieser Unterhandlungen hören unsere Notizen hier auf, doch hoffen wir, dass die österreichischen Gelehrten dieselben durch Nachforschungen in ihren Archiven zu ergänzen im Stande sind.

Ein Jahr nachher, also 1601, scheint der Kaiser kein Verlangen mehr nach Statuen zu tragen, desto mehr aber nach guten Bildern. Lichtenstein, sein einflussreichster Rath, benachrichtigte den Gesandten, dass Seine Majestät den ganz besonderen Wunsch hege, Gemälde des Raphael und des Michel Angelo zu besitzen, und dass, wenn Seine Hoheit ihm solche schicken wolle, Seine Majestät darüber hoch erfreut sein würde. Der Gesandte antwortete, dass er nicht glaube, dass sein Herzog solche in seinem Schlosse habe, und dass es wegen der Seltenheit der Werke dieser Meister äusserst schwierig sein werde, sie anderwärts zu beschaffen, doch wünsche der Herzog so sehr dem Kaiser gefällig zu sein, dass er weder Mühe noch Kosten scheuen werde, um ihm ein Vergnügen zu bereiten. Zugleich empfahl der Gesandte seinem Fürsten dringend, alle Mittel anzuwenden, um dem ausdrücklichen Wunsche Rudolf's II. Genüge zu leisten, da seinem Hause und seinen politischen Angelegenheiten daraus mancher Nutzen erwachsen würde.

---

[12]) Arch. cit.: Depesche Grillenzoni's aus Rom vom 26. Febr. 1600.

Später beschwor ein neuer estensischer Gesandter, welcher bemerkt hatte, wie gross das Verlangen des Kaisers nach Gemälden von Raphael und Correggio war, seinen Fürsten abermals, ja keine Zeit zu verlieren und die beiden grossen Gemälde des Allegri, welche die Kirchen S. Pietro Martyr und S. Sebastiano in Modena schmückten, nach Prag zu senden.

Diese beiden Gemälde haben früher und später die Begierde der grossen Kunstliebhaber erregt: von Alfons II., Herzog von Ferrara, bis zu Philipp IV., von Franz I., Herzog von Modena, bis auf Mazarin, Dubois, den Herzog Philipp von Orleans und August III., König von Polen.

Der Gesandte empfahl seinem Herzoge »Schweigen, welches die Mutter der Unterhandlungen, und Eile, die deren Amme ist[13]).«

Der Cäsar sehr geneigte venetianische Gesandte rieth seinerseits dem estensischen, seinen Herzog anzuspornen, sich die Gelegenheit nicht entgehen zu lassen, dem Kaiser einen so grossen Dienst zu leisten, der jetzt um so mehr geschätzt werden würde, als gerade das Dach eines Saales im kaiserlichen Schlosse eingestürzt war und eine grosse Anzahl Gemälde zerstört und beschädigt hatte[14]).

Cäsar von Este war zu seiner Zeit des kaiserlichen Wohlwollens sehr bedürftig, um sich den Besitz von Sassuolo, das er nach dem Tode Marco Pio's, den er allem Anschein nach selbst hatte ermorden lassen, in Beschlag genommen hatte, zu sichern.

Trotzdem schien er die Einflüsterungen seiner Gesandten nicht zu verstehen und beschränkte sich darauf, der Geliebten Rudolfs II., Prinzessin Maria von Prenestein, und den einflussreichsten Höflingen Geschenke in Form von Porzellanvasen, Holzschnitzereien, Majoliken und anderen Luxusgegenständen zu machen. Im Uebrigen gab er dem Manzuolo mit dürren Worten zu verstehen, dass er keine Lust habe, Geschenke zu machen, ehe er nicht sicher wäre, ein günstiges kaiserliches Decret zu erlangen, denn er wolle nicht zugleich mit dem Geschenke jede weitere Hoffnung verlieren. Umsonst machte der Gesandte geltend, dass in Deutschland Geschenke nicht als Zahlung einer Schuld angesehen würden, dass die »Germani donis gaudent«, und dass dort Geschenke nur dazu dienten, um Belohnungen zu erlangen; der Herzog blieb ruhig dabei, kleine Galanterien zu erweisen, bis endlich eine lebhaftere Hoffnung vor ihm auftauchte.

---

[13]) Arch. cit.: Carteggio von Ricci & Ruggieri, Depesche vom 18. Juni 1601 aus Prag. — Carteggio des Cav. Manzuolo. Depesche vom 17. December 1601 aus Prag.

[14]) Id.: Depesche von Manzuolo, Prag 24. December 1601.

Maria von Prenestein hatte den Wunsch geäussert, die Porträts der Familie Este zu besitzen, und besonders dasjenige der Prinzessin Julia, von deren Schönheit man überall sprach. Auch der Kaiser wünschte sich dieses letztere, aber Hofintriguen verhinderten, dass, wie bestimmt, sein erster Hofmaler nach Modena ging, um es anzufertigen, und inzwischen wurden die erbetenen Porträts nach Prag gesandt: dasjenige des Erbprinzen Alfons, das des Prinzen Luigi und die der Prinzessinnen Laura und Julia[15]). Letzteres kam sehr verdorben in die Hände des Gesandten Manzuolo und gefiel auch wenig wegen ihres nach venezianischer Mode ausgeschnittenen Kleides; die Form desselben wurde corrigirt und es wurde geschickt in die Hände des Kaisers gespielt, der sofort Hans von Achen den Befehl gab, nach Italien zu reisen, ihr Porträt abermals zu malen und ihm dasselbe zusammen mit denen anderer Fürstinnen — derer von Bayern, Innspruck, Gratz, Savoien und Mantua — zu übersenden. Hans von Achen packte sein Handwerkszeug zusammen und machte sich auf den Weg, um diese Collection von Porträts erhabener Fürstinnen anzufertigen, damit sein kaiserlicher Herr unter ihnen wählen könne[16]).

Am 23. Oktober reiste der Maler von Prag ab. Der estensische Gesandte empfahl seinem Fürsten, ihn ehrenvoll zu behandeln, da er einer der grössten Günstlinge des Kaisers und der einflussreichste unter den »camerdieneri« wäre; ein Mann, der durch seine guten Beziehungen und ein schönes Porträt im Stande sei, den Este ihr in der Politik verlorenes Gebiet wieder zu verschaffen. Hieran knüpft er ein Charakterbild des Hans von Achen. »Er ist ein Mann,« sagt er, »von grösserer Einfachheit als Klugheit, er thut nichts, spricht nicht, gibt nicht und nimmt nicht das Geringste, es sei denn, dass er sofort seinen Herrn bei Heller und Pfennig von Allem benachrichtige; er ist katholisch, spricht ein wenig italienisch und ist ein wahrheitsliebender Mann, der den Wein und die Fröhlichkeit liebt.« Unter anderen Rathschlägen, die der besorgte und dienstfertige Gesandte gibt, findet sich auch der, dem Maler »ein schönes Bild für seine Majestät zu übergeben, welches etwas sinnlich sei« und das man baldigst in Venedig oder Mailand zu erlangen suchen möchte[17]).

---

[15]) Arch. cit.: Carteggio des Manzuolo. Depeschen aus Prag vom 31. Dec. 1601; 25. Febr., 18. Nov., 16. u. 23. Dec. 1602; 14. April, 14. Juli, 8. u. 27. Sept. 1603. — Carteggio des Marcantonio Ricci; Depeschen aus Prag vom 5. Febr. 1602. — Briefconcepte des herzogl. Secretariats vom 20. August 1603.

[16]) Arch. cit.: Carteggio des Manzuolo. Depeschen aus Prag vom 27. Sept., 4., 6., 20., 26. October 1603.

[17]) Arch. cit.: Depesche Manzuolo's aus Prag vom 29. Oct. 1603.

Folgen wir dem Maler etwas auf seinen Excursionen, da sie ausser dem Zwecke, Porträts anzufertigen, noch den verfolgen, Kunstschätze nach Prag überzuführen.

Der Maler hielt sich zuerst in Venedig auf, wo er Gemälde kaufte, die er durch einen seiner Diener dem Kaiser überschickte, und erscheint darauf gegen die Mitte des November in Turin, um das Porträt der Prinzessin Margherita, der erstgeborenen Tochter Karl Emanuel's, anzufertigen [18]). Alsdann sehen wir ihn in Mantua, um eine andere Margarete, die Tochter des Herzogs Vincenzo von Gonzaga, zu malen und finden ihn endlich in den letzten Tagen des November in Modena, um die viel besungene Julia von Este zu porträtiren, die ungeachtet ihrer seltenen Schönheit und aussergewöhnlichen Geistesbildung doch unverheirathet starb [19]).

Für uns ist diese Reise des Hans von Achen von Wichtigkeit, mehr wegen des damit verbundenen Aufsuchens von Kunstgegenständen, als wegen der ehrgeizigen Illusionen und Eifersüchteleien, die sie im Innern dieser Fürstenhäuser erregte und der Seufzer freudiger Erwartungen der schönen porträtirten Mädchen. In Turin erhielt der Maler für seinem Souverän ein Gemälde: Girolamo Lovencito, ein Beamter des Herzogs von Savoyen, übergibt am 2. Februar 1604 die angekommene Rolle an Hans von Achen, damit dieser seinerseits sie dem Kaiser übermittele [20]).

In Mantua finden sich keine Nachrichten über die von dem Herzog dem Kaiser gemachten Geschenke.

In Modena wurde Alles gethan, um sich den Maler geneigt zu machen, denn wie der Gesandte geschrieben hatte, musste man sich unter allen Umständen dieses Mittlers bemächtigen, da sonst kein Weg vorhanden sei, sich bei dem Herrn Gehör zu verschaffen. Hans von Achen wohnte im Schloss und wurde wie ein Gesandter behandelt. Ehe er abreiste, zeigte ihm der Herzog viele Medaillen und einige Statuen und Gemälde und ermächtigte ihn, seinem Geschmacke nach für den Kaiser davon auszuwählen, so dass Hans von Achen bei seiner Abreise sagte, er habe niemals schönere lebende und todte Gegenstände als in Modena gesehen. Der Herzog schenkte ihm eine Kette im Werthe von 400 Scudi, nachdem er erfahren, dass der Herzog von Mantua ihm eine für 300 und der Herzog von Savoyen eine andere für 500

[18]) Staatsarchiv in Turin; Depesche des Girolamo Lovencito, Agenten des Herzogs von Savoien in Prag, 29. Sept., 10. Nov. und 22. Dec. 1603.

[19]) Städtisches Archiv in Modena; Chronik d. Spaccini, Bd. II.

[20]) Staatsarchiv in Turin; Depeschen des Agenten Lovencito vom 19. Jan. und 2. Febr. 1604.

gegeben hatten. Vor Mitte December 1603 war der Maler schon von Modena abgereist und kam bald darauf nach Prag, wo er eine Schilderung der ausserordentlichen Freundschaftsbezeugungen des Hofes der Este entwarf und die Anmuth, Tugend und anderen herrlichen Eigenschaften der Prinzessin Julia nicht genug rühmen konnte.

Er brachte Achate, Medaillen und ein Gemälde mit, welches eine von einem Satyr verfolgte Nymphe darstellte. Dieses Bild musste einen grossen Eindruck auf Hans von Achen gemacht haben, denn der Kaiser hatte, als er durch den Maler eine briefliche Beschreibung desselben erhalten, von dem Cardinal d'Este fünf oder sechs der besten Porträts seiner Sammlung und eine Anzahl anderer Gemälde erbeten, unter denen er besonders »einen Satyr und ein Weib, das sich ein Tuch über die Schultern wirft«, bezeichnet[21]). Das Gemälde gefiel Rudolf II. über alle Maassen und liess er durch seinen Maler dem Cavaliere Manzuolo sagen, er möchte Seiner Hoheit mittheilen, dass es ihm ausserordentliches Vergnügen mache, dasselbe zu besitzen und dass er wohl noch eine andere Figur von derselben Hand haben möchte, gleichviel ob dieselbe nackt oder bekleidet, geistlich oder profan sei.

»Und er sagte mir«, fuhr der Gesandte fort, »dass es von der Hand des Dosso, eines Bolognesen, wie ich glaube (sic!), sei[22]). Wo kam dieses Gemälde hin?

In der Galerie Pitti zu Florenz befindet sich ein Bild einer von einem Satyr verfolgten Nymphe, das dem Giorgione zugeschrieben wird, zweifellos aber von Dosso ist. Es trägt alle charakteristischen Merkmale desselben. Die Hände mit starken, an den Spitzen etwas breit gedrückten Fingern, die Grossartigkeit des Ausdrucks in dem weiblichen Kopfe, welcher an die dem Dosso gehörigen rhombischen Decorationsbilder, die sich einst im Castell von Ferrara befanden, erinnert, der ganze Stil und das wesentlich ferraresische Colorit bekunden die Falschheit der üblichen Attribution. Cavalcaselle[23]) sieht in dem Meister des Bildes einen Nachahmer des Tizian und Giorgione, den Romanino oder Savoldo, wir aber können uns nur dem anschliessen, was Burckhardt[24]) in Bezug auf die vorerwähnten Decorationsfragmente des Dosso, die sich jetzt in der Galerie von Modena befinden, sagt, nämlich, dass sie

---

[21]) Staatsarchiv in Modena, Depeschen Girolamo Manzuolo's aus Prag vom 8., 15., 22. u. 29. Dec. 1603; 5., 12., 19. Jan. 1604. Briefconcepte des Herzogs an Cav. Manzuolo vom 4., 15. u. 31. Dec. 1603.

[22]) Arch. cit.: Depesche Manzuolo's aus Prag vom 2. Febr. 1604.

[23]) Crowe und Cavalcaselle History of Painting in North Italy. London, Murray, 1871, II. Band.

[24]) Der Cicerone. Leipzig, Seemann, 1879.

einige Verwandtschaft mit den Typen des Giorgione haben. Es fehlt jenes unbestimmte Etwas, das den Gemälden des Giorgione jenen zauberhaften Reiz verleiht, der sie uns unvergesslich macht, und obgleich das Pitti-Bild nachgedunkelt und verdorben ist, erkennt man doch noch deutlich die Malweise des Dosso aus der Epoche jenes köstlichen Hofnarren der Modeneser Galerie, der so vielfach bewundert wird.

Wie kam aber das Gemälde aus der kaiserlichen Sammlung in die Galerie Pitti? Es ist bekannt, dass der Grossherzog Ferdinand im Jahre 1792 einige Gemälde aus der königlichen Galerie zu Florenz gegen andere aus der Galerie des Belvedere zu Wien eintauschte, doch findet sich in den von Gotti [25]) und Engerth [26]) über die ausgetauschten Bilder publicirten Nachrichten das fragliche Gemälde nicht erwähnt.

Das Sprichwort sagt: der Appetit kommt beim Essen. So hatte denn auch Rudolf II. kaum die »Rolle« zu Geschenk vom Herzog von Savoyen erhalten, als er schon auf Veranlassung seines Malers dringend darauf bestand, dass ihm eine nackte Magdalena in Lebensgrösse von Lucas Cranach, die der Herzog in seinem Zimmer hatte, überschickt würde [27]). Mit dieser Magdalena kamen einige Marmorstatuen nach Prag, die gleichfalls grosse Freude erregten. Aber trotzdem hörten die dringenden Bitten noch nicht auf und schickte der Herzog von Savoyen weiter, um den Heisshunger Rudolfs zu befriedigen, zwei Gemälde eines niederländischen Malers, der damals in Cremona lebte und welche Frucht- und Fischmärkte darstellten, einen Christus an der Säule und eine Diana, kleine Miniaturgemälde, verschiedene Statuen und Anderes. Der Kaiser fühlte sich beim Anblick dieser Menge von seltenen Gegenständen gedrungen auszurufen: Ich glaube, dass der Herzog sich der schönsten Gemälde und Sculpturen, die er in seinem Besitz hat, entäussert; das ist wirklich zu viel! Als die Sculpturen ausgepackt wurden, war er dennoch im höchsten Grade darüber verwundert, dass die ihm vom Infanten von Savoyen versprochenen sechs Kaiserstatuen nicht darunter waren. Wir reproduciren hier einige Stellen aus den Briefen der savoyischen Gesandten am kaiserlichen Hofe betreffs der oben erwähnten Kunstgegenstände:

Dispaccio di Girolamo Lovencito, 2 Febb. 1604.

»Ho consegnato al pittore (Hans von Achen) le lettere ch'eran per

---

[25]) Aurelio Gotti: Le Gallerie di Firenze. Firenze 1872.

[26]) E. R. von Engerth: Kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Gemälde. I. Bd. Wien 1882.

[27]) Schuchard in seinem Werke über Lucas Cranach erwähnt zweier Maddalenen dieses Meisters, einer in der Berliner Galerie und einer im Besitze der Frau Schaafhausen in Köln. (Letztere seit 1867 im Wallraf-Richartz-Museum Nr. 534. A. d. R.)

esso et insieme il rotulo, e mi fece grandissime laudi di V. A., come le ha fatte in ogni luoco ove è stato, et discorrendo insieme mi scoperse che S. M. abbi grandissimo desiderio di avere il ritratto, che l'A. V. tiene in sua camera, di S[ta] Magdalena del pittore Luca Caniatz (sic) nuda e formata alla proportione viva, come vedesi nel bollettino qui chiuso, chemi ha datto. Non vole però S. M., che para che la dimandi, ma ben ha detto, che mi parlasse esso pittore per vedere se io vorrei operare con V. A. secretamente per farlo venire . . . .«

Idem, 16 Febbraio 1604. »Scrissi a V. A. della pittura desiderata da S. M. quale è la Magdalena che tiene in sua camera; et quanto prima sarà quà, sarà più grata . . . .«

Idem, 15 Marzo 1604. »Aspettan quella Magdalena et han contate le settimane indicando che dovesse esser hier qùa . . . .«

Idem, 22 Marzo 1604. »Hieri sera tardi il Sig. Lamoral Tassis mi venne dire che l'Ans won Ack pittore andò a domandarli se aveva riceputo quella pittura della Magdalena; e dicendoli esso Signore che non, il pittore li fece vedere una lettera qual sotto al soprascritto diceva: con un rotulo ecc., et che alla Posta dicevan che non v'era stato rotulo. La avviso anche che giunsero sabato ultimo li marmori, et che mentre il messo mandato starà aspettando il suo discarico, io vederò se vi sarà cosa da scriver con esso.«

Idem, 29 Marzo 1604. »Hogi spera di esser espedito il Giorgio detto Urinch che ha condutti i marmori, quali intendo essere stati carissimi a S. M., et se li è ordinata manchia (mancia) di cento cinquanta fiorini . . . . Il pittore (Hans von Acken) ha detto al sudetto Giorgio che li darà un rotulo da portare . . . .«

Dispaccio dell' ambasciatore, Conte Carlo Francesco di Lucerna, 20 Giugno 1604. »Credo non possino tardare le statue et pitture a giunger quà et destramente a S. M. à stato accennato che vengono; il che ha havuto carissimo . . . .«

Idem, 4 Luglio 1604. »Gionsero le statue et piture il primo giorno di luglio a salvamento eccetto una statua la più grande, alla quale si era levato un piede nell istesso loco dove era stato incolato, il che fu facile a raconciare. Feci intendere a S. M. per mezzo di Filippo (cameriere dell' Imperadore) che queste robe erano gionte, la quale comandò che subito si mandassero in Castello cosi imbalate. Volivo far tirar li quadri sopra li tellari, ma non volse, et bisognò in gran fretta mandar ogni cosa. Subito gionse S. M. la qual fece mettere sopra li tellari le pitture; cosi mi hanno riferto hogi il pitore et scultore che sono stati a visitarmi e dicono che S. M. l'ha agradite estremamente massime li due mercati della frutta et pescaria, il Cristo alla collona et li piccioli quadretti miniati, quali egli stesso subito portò nel suo cabineto, et disse: credo che il Duca si sia provisto delle più belle piture et sculture che havesse; questo he tropò.

Il scultore riferisce che mentre si sbalavano le statue l'Imperatore disse: credo mi havera mandato le sei statue delli Imperatori che mi promisse il Collaterale Goveano per parte dell' Infanta; queste, dice, li sarebbono care

come cento mila scudi. Hogi lo scultore he venuto lui stesso a scusarsi meco, dicendo che il Collaterale Goveano promisse le sudette teste, ma che crede S. M. se lo sara smentigato (dimenticato) et ch'io non lo scrivessi a V. A., bastava glielo dicessi poi a bocca, nè era lecito spogliarne V. A. Li risposi che quando V. A. sapessi li fossero state care, li haverebe non solo mandate quelle, ma ogni cosa che sapesse esserli di gusto. Il scultore dice che V. A. ha li dodici Imperatori, ma che li sei non meritano la spesa di mandarli quà, li altri erano statue esquisite, sichè V. A. potra delliberare quello sarà il suo buon volere. — Il pittore di V. A. Carraca a scritto a questo pittore (Hans von Achen) che V. A. mandava a S. M. un pugniale, onde l'Imperatore disse: non vedo quà il pugniale, forsi che l'Ambasciatore l'haverà presso di lui? Ed hogi havendo il pitore parlato del pugniale, li ho deto che lo havevo con qualche altre cose, le quali, per esser venute di mano di V. A., le haveria consegnate a chi S. M. havesse comandato. Nella lista delli presenti vi he la copa (coppa) fata del corno di bada (sic); io non la trovo et ne resto travagliatissimo, ben mi racordo che V. A. comandò a Filippo di farli fare uno stuchio (astuccio), nè credo che me l'habia portata, sì che suplico V. A. faci comandare a Filippo Miaglia, cerchi che cosa ne habia fato . . . .«

Idem, 7 Luglio 1604. »Hogi il Sig^r Ameral de Tassis he stato a vedermi, et he gran famigliare del pitore di S. M. il quale li riferse che hieri l'Imperatore stete due ore e mesa (mezza) assentato (seduto) senza moversi da guardar li quadri delli mercati di frutta e pescaria mandati da V. A. Il sig^r Tassis gliene fece venire di Fiandra uno de questi mercati che fu del Conte di Mansfelt, il quale l'Imperatore teneva in gran stima sino a visto quelle di V. A., et dice hora che quello di Fiandra non val niente a rispetto di questi. Ha fatto scriver S. M. a Cremona per saper se il pittore fusse vivo per tirarto al suo servitio . . . .«

Idem, 12 Luglio 1604. Per aver occasione di esser chiamato da S. M. li mandai per mano di Filippo li memoriali sigillati con il suo policino, dove li dicevo che restavano appresso di me alcune cose, che V. A. non haveva consegniate, per presentarle a S. M. più per segnio della devotione sua che per il valor loro, la supplicavo comandasse, quello che ne havevo a fare. Filippo (cameriere dell Imperatore) disse che S. M. lesse con volto allegro il biglietto . . . . et li disse, mi avisasse che tenessi li presenti appresso di me sino fossi spedito, che allora li pigliarebbe di mia mano. Se Filippo Miaglia trovarà la copa (coppa) del rinoceronte, sarà anco a tempo . . . .«

Idem, 4 Febb. 1605. »La vigilia di Nostra Signora la Candelara l'Ans von Ach venne da parte di S. M. a dirmi, che il giorno seguente mi trovassi al Salone alle hore dieci et un quarto; che voleva che io vedessi la sala et galeria; et a quella hora vene Filippo Longo che mi condusse solo a veder quelle pitture che sono rarissime, et S. M. ha cummulato quello era di più bello in diverse provincie in un loco solo, et li due quadri della pescaria e fruta che V. A. li ha donati, li hanno honorati di metterli nelle due teste della galleria; il quadro di Diana era da uno delli lati; li altri non li ho visti. Quelli di miniatura che V. A. li mandò, li tiene nel suo cabineto . . . .«

Zu derselben Zeit, als so lebhafte Ansuchen an den Hof von Savoyen gestellt wurden, wiederholten sich ähnliche Bitten an den estensischen Hof. Schon als Hans von Achen sich bei Cäsar von Este für die ihm erwiesene Gnade und Gunst bedankte, hatte er ihm zugleich empfohlen Sr. kaiserl. Majestät noch andere Medaillen und ein Basrelief von Bronze, ein Werk des Gian da Bologna, zu übersenden.

Ser^{mo} Sig^{or}!

»Ringratiando a V. A. Ser^{ma} humilissimamente delle gratie et favore mostrate ultimamente in me suo fidelissimo servitore, gli fo saper qualmente ho presentato a Sua M^{tà} Ces^{a} le antichi Agate et Medaglie, come anco la pittura, in nome di V. A. Ser^{ma}, con oblatione della sua prontissima et humilissima devotione, tanto a mandargli altre Medaglie et cosse rare, che servirla in ogni occasione, et havendo Sua M^{tà} visto et inteso il tutto con grande piacer suo et satisfatione di V. A. Ser^{ma}, mi pare che farà cosa grata a detta M^{tà} de mandargli altre simile Medaglie et quel Basa retenno (rilievo) de bronso di Giovan Boluia (Bologna). Però Sua M^{tà} rimette il tutto alla bona volunta et piacer di V. A. Ser^{ma} alla quale bacio le mane humilmente, supplicandola mantenermi in sua gratia et quella dell' Illmo et Rev^{mo} Cardinal suo fratello. Di Praga alli 5 di Gennaro 1604.

Di V. A. Ser^{ma}. servitore humilissimo Johan de Ark« [28]).

(Aufschrift): »Al Ser^{mo} Duca di Modena et Regio.«

Der Herzog liess sofort die schönsten Medaillen und das Bronzerelief des Gian Bologna heraussuchen und schickte alles schleunigst nach Prag.

Al pittore di Sua M^{tà} Cesarea. 22 Genn^{o} 1604.

»Hò sentito infinita consolatione che le Pitture, l'Agate et le Medaglie che io diedi a V. S. non sieno spiaciute a S. M^{tà}, et non potendo io ricevere allegrezza maggiore che l'haver occasione di poterli dar qualche segno della mia singolar devotione ho subito con la prontezza che io devo ai cenni della M^{tà} S. fatta fare una nova scielta di Medaglie delle migliori ch'io habbia, le quali insieme col Bronzo di Gio. Bologna, saranno inviate à coteste volta dentro di questa settimana et pregando V. S. a far nuova fede a S. M^{tà} che ella è padrona di me, et di tutta questa sua devotissima casa, et che io vedrò in tutti i modi di mandarle anche qualche buona Pittura, se la fortuna vorrà in questo favorire il mio desiderio che è, et sarà sempre di servire alla M^{tà} sua, qui fo fine, et mi offero di more a V. S. pregandole da Dio ogni vero contento« [29]).

In diesem Briefe verspricht also der Herzog, wenn irgend möglich zugleich mit den Medaillen und der Bronze auch ein Gemälde zu schicken, und in der That wird Manzuolo wenige Tage darauf benachrichtigt, dass man eine nackte weibliche Figur mit einem Satyr, die

---

[28]) Staatsarchiv in Modena. Carteggio des Malers Hans von Achen.

[29]) Id. id.

man für das Werk eines ausgezeichneten Künstlers hielte, gefunden habe und dass dieselbe sorgfältigst verpackt an den Kaiser abgesandt worden sei[30]. Mit fieberhafter Ungeduld erwartete der Gesandte diese Kunstgegenstände, die ihm wie ein wichtiges Hilfsmittel zur Regelung der Verlegenheiten, in denen sich das Haus Este befand, erschienen. Aber in nicht geringerer Aufregung war, wie Manzuolo von Hans von Achen erfuhr, der Kaiser selbst. Bei einem Gastmahl, welches Manzuolo dem Herzog von Braunschweig und dem Maler Hans von Achen gab, sagte Letzterer ihm, dass Seine Majestät ihn fortwährend frage, ob der Herzog von Modena ihm denn schon wirklich die Medaillen und die erbetenen Gemälde angewiesen hätte; ferner habe der Kaiser hinzugefügt, dass er dem Geber nach Verdienst lohnen werde[31].

Als der kaiserliche Maler seiner Zeit in Modena war, hatte er bei seinem Weggange ein dem Polyklet zugeschriebenes Basrelief, welches ein triclinium vorstellte, für den Kaiser erbeten. Dieses hatte früher Herzog Alfonso I. vergebens von Raphael von Urbino[32] zu erlangen gesucht; es war bekannt unter dem Namen »das Bett des Polyklet« und wurde von Alfons II. den Erben des Cardinals von Carpi[33], die es besassen, abgekauft. Ausserdem hatte der Maler für seinen Herrn zwei andere Marmorfiguren, die schon früher von Ferrara nach Modena transportirt worden waren, erhalten, nämlich eine antike Marmorstatue in natürlicher Grösse ohne Kopf und Arme und den Kolossalkopf eines Kyklopen[34]. Hierüber berichtet der Chronist Spaccini folgendermassen[35]:

»Adi 5 (Dicembre 1603) è partito per Allemagna, l'Ambasciator Cesareo, il quale è Pittore Eccellente et è valletto secreto di Camera Imperiale havendolo creato gentilhuomo con tre mila scudi d'entrada l'anno et a nome Giovanni di . . . . il signor Duca ci ha donato una colonna di scudi 400 di zeccha, et vi a fatto gran carezze et tutto quello vi a domandato lo hà hauto, di più S. A. a mandato a donare à Cesare il letto di Policretto basso rilieve di marmo Miracoloso, una statua del naturale senza testa e braccia pur di marmo antica eccellentissima et una gran testa di Ciclopo insieme co' quadri

[30]) Arch. cit.: Briefconcept des Herzogs an Manzuolo vom 11. Febr. 1604.

[31]) Id. Depeschen Manzuolo's aus Prag vom 12. Jan.; 1., 15., 29. März; 5. und 9. April 1604.

[32]) Campori: Notizie inedite di Raffaello d'Urbino.

[33]) A. Venturi: La R. Galleria Estense in Modena. Modena, Toschi, 1883, pag. 73.

[34]) Beschreibung desselben in dem Inventar der Statuen von Alfonso II. (Siehe Documenti per servire alla storia dei Musei d'Italia, III. Band.)

[35]) Städtisches Archiv in Modena; handschriftliche Chronik des Spaccini, Band II.

di Pittura: costui è venuto a posta a rittrare questa Principessa che è bellissima, essendone Cesare ardentissimamente inamorato . . . .«

Die Marmorstatuen, das Relief des Gian da Bologna, ein Kasten mit Medaillen und das grosse Gemälde mit der nackten Frauengestalt und dem Satyr kommen theils gegen Ende April und theils gegen Ende Juni des Jahres 1604 auf dem kaiserlichen Schlosse in Prag an.

Das grosse Gemälde hatte in Folge der Feuchtigkeit — während der Reise hatte es fast beständig geregnet oder geschneit — arg gelitten; hier und da hatte sich der Gypsgrund abgelöst und ein grosser Theil der Frauengestalt vom Gürtel aufwärts und auch ein Theil des Satyrs war verdorben. Der Kaiser selbst gab seinem Maler die Art und Weise an, wie diese Schäden zu restauriren seien und dieser, die gegebenen Anweisungen treu befolgend, versicherte, dass Niemand den Schaden bemerken werde.

Der Kaiser war hoch erfreut, sowohl über die Medaillen, wie auch über das Bronzerelief, besonders über Letzteres, denn er besass davon eine von einem Schüler des Gian da Bologna gefertigte Copie und kam nun auf diese Weise auch in den Besitz des Originals.

»Das ist nun mein,« rief er ganz erfreut aus und trug es eigenhändig in sein Privatzimmer, wo er es auf einen kleinen Schrank stellte[36]).

Coradusz billigte in hohem Maasse, dass der Herzog von Modena sich den Kaiser durch Geschenke solcher Art geneigt machte und gab dem Gesandten drei oder vier Beispiele, deren er leider nicht näher Erwähnung thut, dass Personen durch Hilfe solcher Mittel sehr ernste und verwickelte Angelegenheiten zu einem glücklichen Abschluss gebracht hätten[37]). Rudolf II. nahm sich vor, selbst Cäsar von Este seinen Dank für dieses prächtige Geschenk auszudrücken und inzwischen schrieb Hans von Achen dem Herzog in dieser Angelegenheit den folgenden Brief:

Ser^{mo} Sig^{ore}!

»Li Marbori Antichi che a piasuto a V. Al^{a} Ser^{ma} mandare a sua M^{tà} sono glonto benissimi Condicionati escapere, quello di basso releve di mano di policrete et ancora quel Nudo grande al naturale et la testa con Un ocio (occhio) in fronte li quali tutte ho presentato a sua M^{tà} de parte di V. Al^{a} et li sono estatto tanto grati che non potrie assaij explicarlo come V. Al^{a} vedera per la lettera che sua M^{tà} li escrivera ringraciandola; Non ho volsuto (voluto) mancare di avisar questo a V. Al^{a} con pregarla tenerme sempre per suo hu-

---

[36]) Staatsarchiv in Modena, Depeschen Manzuolo's aus Prag vom 26. April und 28. Juni 1604.

[37]) Id. id. Prag den 17. Mai 1604.

milhissimo servitore che come tale serviro a V. Al[a] sempre in tutto quello li piacera commandarmi et per fine resto pregando Nostro Signore Iddio Conservi et Guardi la Ser[ma] persona de V. Al[a] con la sanita che desidera.

De Praga a 27 Junii 1604.

Di V. Al[a] Ser[ma]. humilissimo servitore Johan de Ark.«

Rudolf II. war einer von Denen, die, während sie mit der einen Hand empfangen, mit der anderen Geschenke verlangen. Schon vor längerer Zeit hatte er den heissen Wunsch zu erkennen gegeben, zwei Gemälde des Cardinals Alexander von Este zu besitzen. Dieser hatte sich durch Zusammentragen vergessener oder vernachlässigter Gemälde aus den estensischen Sammlungen in Ferrara eine schöne Sammlung geschaffen, von der, wie es scheint, Rudolf II. Kenntniss erhielt, da er, wie wir anführten, bei anderer Gelegenheit von der Existenz schöner Porträts in derselben wusste. Als er erfuhr, dass der Cardinal die Absicht hegte, ihm einen Besuch zu machen, zeigte er sich damit sehr einverstanden und lud ihn sogar ein, nach Prag zu kommen, da er wohl mit Recht voraussetzte, dass es nicht mit leeren Händen geschehen werde. Manzuolo rieth dem Cardinal d'Este, der sich zur Reise anschickte, als Geschenk für Seine Majestät »jenes Gemälde mit der nackten Frau« und noch einige andere Sachen mit auf den Weg zu nehmen [38]).

Am 14. August des Jahres 1604 war der Cardinal schon in Prag und gab sich allen möglichen Vergnügungen hin, besuchte schöne Frauen, jagte mit Leoparden und beschloss die schönen Tage durch prächtige Gastmähler.

Was Wenigen gestattet war, wurde ihm erlaubt: er durfte die Kunstkammern Rudolfs besuchen. Hier war er völlig betroffen von der unglaublichen Anzahl von Kostbarkeiten, unter denen sich auch eine Orgel, die von selbst spielte, befand und schreibt: »Ich sah die Gemälde, die sowohl wegen ihrer Zahl, wie wegen ihrer Güte bewundernswerth sind, und ausserdem kostbare steinerne Gefässe verschiedenster Art, Statuen und Uhren, kurz einen Schatz, der seines Besitzers würdig ist [39]). Doch finden sich weder in der Correspondenz des Cardinals, noch in der des estensischen Gesandten Nachrichten über die dem Kaiser geschenkten Gemälde, hingegen geht aus einer in den Archiven von Venedig aufbewahrten Depesche hervor, dass der Cardinal

---

[38]) Arch. cit.: Depeschen Manzuolo's aus Prag vom 12. Jan., 16. Febr. und 2. Mai 1604.

[39]) Arch. cit.: Depesche Manzuolo's vom 23. August 1604. — Briefe des Cardinals Alessandro d'Este an Donna Virginia Medici und an den Herzog Cäsar vom 14., 15. und 23. August 1604.

Seiner Majestät drei sehr schöne Gemälde und andere Kostbarkeiten mitbrachte[40]).

Was diese Bilder waren, wird nicht erwähnt, wir wissen nur, dass der Cardinal, ehe er nach Prag reiste, sich von Rom aus ein Porträt hatte schicken lassen, welches schon dem Herzog Alfons II. gehörte, der es von Annibale Carracci hatte restauriren lassen[41]). Wahrscheinlich war dieses Porträt eines von jenen drei Bildern, die er dem Kaiser mitgebracht hatte. Auf Grund des Engerth'schen Katataloges könnte man fast auf die Vermuthung kommen, dass es das Selbstporträt der Sofonisba Anguisciola sei. Es trägt die Bezeichnung: Sofonisba Angussola virgo de ipsam fecit 1554 und wurde von Amilcare Anguisciola, dem Vater der Künstlerin, im Jahre 1556 dem estensischen Hofe zu Geschenk gemacht. Hierüber berichtet das nachstehende noch ungedruckte Document:

»Illmo et ser^mo^ Sig^ore^ oss^mo^. — Sono molti anni passati che furono portati da m. hieronimo somentio[42]) duj retrati fatti per mano di una mia figliola nominata Sofonisba li quali intesi poi che erano state veduti da v^a^ Illma et ecc^ma^ Signoria et da le Ill^me^ S^re^ sue figliole et moltj piaciutolj et particularmente alla ex^ma^ s^ra^ madama Lucretia onde havendo di poi ditta mia figliola fatto un retrato della effigie sua istessa mediante il spechio, et essendo venuto a ferrara un nostro gentilhuomo de fogliati pare che parlando con essa Illma s^a^ madama lucretia sopra talj sugietti di pictura et ritratti, a sua ex^a^ sarebbe piaciuto di haver un simile retrato della detta mia figliola et di poi essendomi anche chiarito dal s. conte antonio bevilaqua[43]) et dal detto m. hieronimo somentio ciò esser vero perciò ritenuto in sino ad hora dalla infima mia bassezza non ho hauto ardire di eseguire quanto era stato deliberato da me et da detta mia figliola dubitandomi di esser tenuto troppo audace nel cospectto di un tanto principe, come è la ex^tia^ vostra; per il che doppo molti dubiosi pensieri col iuditioso parere de alcuni assicurato de la humanità di V. ex^ma^ S^a^ me sono finalmente deliberato mandare la presente pictura et ritrato di essa mia figlia nelle mane di V^a^ ex^tia^, non tanto per che lo vegia, quanto perchè si degni lei di farlo poi dare alla ditta signora sua figliola in nome de la mia, a la quale non ho permesso che l'habia fatto presentare alla prefatta ex^ma^ madama lucretia dubitando di farla incorere ne l'atto della prosuntione, quando havesse fatto ciò senza saputa de la ex^tia^ V^a^ laquale so ch'insieme con essa sua figliola scorgeran ben forse di moltj erori in detta pictura ragionevolmente cagionati dalla etatte et qualitatte della opperatrice

---

[40]) Staatsarchiv in Venedig. Copie der Depesche des venezianischen Gesandten Francesco Soranzo an den Dogen. Prag den 16. August 1604.

[41]) Staatsarchiv in Modena. Carteggio des Virginio Roberti, Rom 1603—4.

[42]) Girolamo Somenzo war zweiter Truchsess Ercole II.

[43]) Günstling des Herzogs Alfons II., der ihn 1573 zum Gouverneur von Modena machte.

non di meno ho hautto ardire di certificarlj che dalla vera et naturale sua similitudine ad questo dipinta non esserlj se non quella sola differenza che suole esser dalla viva alla figurata et dipinta effigie, humilmente suplicando Va exma sperdonarmi l'andace modo da me usato cossì col mandarlj questo tal debilissimo dono come del scriverlj questi mie ineptissime leterre (lettere) reverentemente baciandolj le exme mane. da Cremona alli XVII di Marzo LVI.
A v. Illma et exma sria Humilissimo servitore Amilcare Angussola.
All' Illmo et eccellmo S. S. mio ossmo lo S. Duca de Ferrara.«

Es gibt eine ganze Anzahl von Selbstporträts der Sofonisba Auguisciola, besonders aus ihren Jugendjahren, und sei hier nur erwähnt, dass im Jahre 1558 der Dichter Hannibal Caro dem Vater der Malerin bittere Vorwürfe darüber macht, dass er ihm nun schon drei Mal mit dem Versprechen geschmeichelt habe, ihm ein Porträt seiner Tochter zu schenken, es aber jedesmal an einen Fürsten geschenkt worden sei[44].

Noch heutigen Tages existiren davon in vielen italienischen und anderen Galerien; unsere Voraussetzung jedoch, dass das Porträt der Belvedere-Galerie dasjenige sei, welches dem estensischen Hofe im März des Jahres 1556 geschenkt wurde, wird durch das Factum gerechtfertigt, dass unter den vielen datirten Porträts der Sofonisba dasjenige mit der Jahreszahl 1554 dem Datum des oben citirten Documentes am allernächsten steht. Aus dem Documente geht überdies hervor, dass das Porträt damals schon seit einiger Zeit gemalt war und daher kann auch der Unterschied zwischen beiden Daten unsere Annahme nicht umstürzen. Das Gemälde wird ferner in keinem estensischen Kataloge des 17. Jahrhunderts erwähnt und muss aus diesem Grunde wohl schon seit Anfang des Jahrhunderts in den herzoglichen Sammlungen gefehlt haben.

Im Januar 1605 war Hans von Achen abermals in Italien und scheint er wieder einen ganz ähnlichen Zweck wie das erste Mal verfolgt zu haben. Am 17. Januar war er in Mantua und erbat dort im Namen Seiner Majestät ein neues Porträt der Prinzessin Margherita[45]. Weitere Zielpunkte der Reise des Künstlers sind uns nicht bekannt, doch möchten wir hier einige Thatsachen erwähnen, welche diese Reise möglicherweise im Gefolge hatte.

Der Herzog von Savoyen stand wegen der Ueberlassung einiger Gemälde mit dem Kaiser in Unterhandlung und gegen die Mitte des Jahres wurde der Cessionsvertrag aufgesetzt, doch ist leider der Brief

---

[44]) Annibal Caro, Lettere famigliari, vol. II. Padova, 1742.

[45]) Archiv der Gonzaga in Mantua, Depesche des Gesandten Aderbale Manerbio aus Prag vom 17. Januar 1605.

des Tassis, der eine ganz detaillirte Aufstellung des Contractes und der stipulirten Bedingungen enthält, in den piemontesischen Archiven nicht mehr aufzufinden.

Die Gemälde jedoch kamen in den ersten Tagen des April 1606 in Prag an und wahrscheinlich kurze Zeit darauf auch die antiken Kaiserbüsten, die Rudolf II. so sehr gewünscht hatte [46]).

Der Herzog von Mantua seinerseits schickte das Porträt seiner Tochter, das mit denen der anderen Fürstinnen verglichen den Kaiser zu der Bemerkung veranlasste, dass sie die schönste von allen sei [47]).

Wer war der Schöpfer dieses Gemäldes? Es handelte sich hier um ein Porträt, welches die Sinne Rudolfs fesseln und ihn womöglich veranlassen sollte, der Prinzessin Margherita die Kaiserkrone zu bieten; sollte da ihr Vater Vincenzo Gonzaga sich nicht an den ausgezeichnetsten Künstler seines Hofes, an die farbenreiche Palette des Rubens gewandt haben?

Nimmt man ja doch an, dass dieser in jenem Jahre zwei Copien nach Gemälden des Correggio behufs Uebersendung derselben an den Kaiser angefertigt habe, eine Annahme, die sich auf das Concept eines Briefes des Vincenzo Gonzaga an den Gesandten Manerbio in Prag stützt, in welchem gesagt wird, dass »beide Copien von der Hand des Niederländers, der hier in unseren Diensten ist, gemacht wurden« [48]).

Wenn man aber schon zu Rubens seine Zuflucht nahm, um zwei Copien für den Kaiser anfertigen zu lassen, so wird man ihn noch viel eher mit der Herstellung des Porträts der Prinzessin betraut haben.

Die beiden Copien nach Correggio — vielleicht die Schule des Amor und Jupiter und Antiope [49]) — kommen glücklich in Prag an und man dachte daran, auch die beiden berühmten Gemälde desselben Meisters in Modena, welche sich in den Kirchen S. Pietro Martyr und S. Sebastiano befanden, copiren zu lassen.

Für diese Arbeit schlug der Kaiser einen früheren Schüler des Hans von Achen, den Christian Puckner aus Traesn vor, der sich damals im Hause des Malers Rotenhammer in Venedig aufhielt. An ihn schrieb Hans von Achen, um ihn zu bewegen, nach Modena zu gehen, und der estensische Gesandte in Venedig, Andrea Minucci, über-

---

[46]) Staatsarchiv in Turin, Depeschen des Agenten Lovencito aus Prag vom 23. Mai, 4. Juli, 31. October, 28. Nov. 1605 und vom 6. April 1606.

[47]) Mantuanisches Archiv. Concept eines Briefes des Herzogs an Manerbio vom 10. Febr. 1605; Depesche Manerbio's aus Prag vom 21. Febr. 1605.

[48]) Baschet: Rubens en Italie. (Gazette des B.-Arts, XX, XXII.) — Meyer: Correggio. Leipzig, Engelmann, 1871, S. 389.

[49]) Mantuanisches Archiv, Depesche des Manerbio aus Prag vom 24. Oct. 1605.

redete ihn dann, in die Dienste des Herzogs Cäsar zu treten. Puckner reiste darauf am 8. April 1606 nach Modena ab, wo er bis zum letzten Januar des folgenden Jahres verblieb, wie wir aus der nachstehenden Wirthshausrechnung erfahren [50]).

»1606. 11 Aprille: Vene, allogiato alla Posta m. Christian Puchner todesco pitore e ha tenutto una camera formita sopra di luj . e la tenutta dece mesi con lume, e tutto quello che li faceva di bisogno d'ordine di S. A. S. il detto m. Cristian partì l'ultimo di Genare 1607 comada luj sara affirmatto di sua propria man. Christian Puchner tedesco aferm« [51]).

Die Copien kamen aller Wahrscheinlichkeit nach Prag in die Hände Rudolfs II., merkwürdig ist aber, dass kein einziger Katalog ihrer erwähnt.

Hiermit endigen meine in den Archiven angestellten Nachforschungen und ich übergebe sie der Oeffentlichkeit in der Hoffnung, dass die in ihnen berührten Probleme eine baldige und endgültige Lösung finden möchten.

---

[50]) Staatsarchiv in Modena. Depeschen des Manzuolo aus Prag vom 13. Febr., 10. u. 24. April, 17. Juli 1606 und 5. März 1607; Depesche Andrea Minucci's aus Venedig vom 8. April 1606. Carteggio degli artisti, Brief des Goup von Arles, Prag, den 15. Mai 1606.

[51]) Id. Carteggio degli artisti, Abtheilung des Christian Puckner.

Michael Pacher.

Von G. Dahlke.

I.

1. Tirol am Schlusse des Mittelalters.

Nachdem die Vögte und Vasallen der Fürstbischöfe von Trient und Brixen die weltliche Herrschaft des Alpenlandes errungen hatten und Meinhard II. von Görz mit beharrlichem Sinn auf Vergrösserung des tirolischen Erbes bedacht geblieben war, führte der Wechsel des Herrschergeschlechtes 1363 zu gedeihlichem Wachsthum der landesfürstlichen Macht. Im Bunde mit den erblühenden Städten und der treuen Landbevölkerung erhob sich Herzog Friedrich nach der Erniedrigung auf dem Concil zu Constanz zur Wiedergewinnung der Regierungsgewalt. Ein Held im Kampfe, den Genossen treuer Freund, den Unterthanen ein gerechter Herrscher, begründete der vielgeschmähte Herzog mit der leeren Tasche eine musterhafte Ordnung der innern Verhältnisse und hinterliess seinem Sohne Sigmund 1439 einen Schatz von Gold und Silber, Perlen, Edelsteinen, Kleinodien mit und ohne Email, deren Verzeichniss in der anziehenden Studie des Archivraths Dr. Schönherr über Herzog Sigmunds Kunstbestrebungen vierzehn Foliospalten füllt. Zwar fanden die Hoffnungen, welche Sigmunds Persönlichkeit und seine Liebe für die Kunst und Wissenschaft bei dem Antritt der Regierung hervorgerufen hatten, nur zum Theil Verwirklichung: die Freude an heiterem Lebensgenuss, an Glanz und Pracht erstickte in dem Gemahl der hochgebildeten Prinzessin Eleonora — Tochter Jakobs II. von Schottland — die Lust zu ernster Thätigkeit und die Segnungen seiner Herrschaft waren mehr eine Folge von Friedels kraftvollem Regiment und von der Gunst des Zufalls, als Errungenschaften einer zielbewussten Politik; — allein nach dem Tode des Cardinals Nicolaus v. Cusa, der die Hoheitsrechte des Fürsten als Ausfluss bischöflicher Machtvollkommenheit der Kirche wieder unterordnen wollte, erfreute sich Sigmund unbestrittener Regierungsgewalt, bis ihn die Beschränkungen der Stände 1490 zum Verzicht auf die Herrscherwürde bewogen. Unter dem ritterlichen Sohn des Kaisers Friedrich III. erfuhr Tirol, nach fühlbaren Verlusten in den Kriegen gegen die Eidgenossen und Venetianer, erhebliche Vergrösserungen seines Umfangs und gelangte durch die Verbindung mit den österreichischen Landen wie mit dem deutschen Reich

zu höherer politischer Bedeutsamkeit. Geistige und körperliche Vorzüge gewannen Maximilian in vollem Masse die Liebe des Volkes, das den kühnen Jäger und tapfern Ritter in ernster Würde des Herrscheramtes walten, den Ruhm der alten Heldenzeit mit dem Adel geistigen Fortschritts einen sah.

Während aus den Reichsgrafen der tirolischen Gauen die mächtigen Geschlechter der Grafen von Eppan, von Andechs und Tirol hervorgegangen waren, die mit den kleineren Dynasten das rhätische Bergland beherrschten, erwuchs aus den Ministerialen und Dienstmannen des hohen Adels und der Kirche die eigentliche Ritterschaft. Standeserhöhungen einzelner Geschlechter vertieften die Rangunterschiede, aber die Bedeutung des Adels erlitt durch das Wachsthum der Städte und den Aufschwung der Landbevölkerung allmälige Verminderung. Obwohl die Leibeigenschaft manche Milderung, die Befreiung der Hörigen vielfache Begünstigung erfahren hatte, war die Zahl der freien Bauern noch im 14. Jahrhundert gering: erst Herzog Leopold eröffnete 1404 den Bauleuten oder Colonen den Weg zur Begründung persönlicher Freiheit und erblichen Besitzes, erst Herzog Friedrich verlieh dem Bürger- und Bauernstande politische Berechtigung.

Als Vögte der Stifte übten die Grafen von Tirol das Hoheitsrecht der landesfürstlichen Gerichtsbarkeit auch in dem geistlichen Gebiet und sie beriefen ausser ihren Räthen Geschworne aus dem Adel, der Bürgerschaft und aus den Landgemeinden zur Pflege des Rechts; doch erzeugte die Mannigfaltigkeit der Satz- und Freiheitsbriefe, der Sprüche, Verträge und Bündnisse, welche den Inhalt des Rechtes bildeten, gar oft bedenkliche Verwirrung, deren Folgen Maximilian durch die Halsgerichtsordnung von 1499 nur für das Strafverfahren zu beseitigen vermochte.

Als Landesfürsten beriefen die Grafen von Tirol das allgemeine Aufgebot zur Landesvertheidigung und stellten später den Reiterschaaren besoldete Heeresleute als ständige Truppen an die Seite; vor Allen war es Maximilian, der das tirolische Fussvolk mit den Landsknechtschaaren dauernd verband und durch das Landlibell von 1511 alle Stände zum Truppenzuzug in der Höhe des erforderlichen Aufgebots verpflichtete. Diese Wehrhaftigkeit der bürgerlichen Unterthanen ist bis auf die Gegenwart das Erbe der Alpensöhne und ein wichtiger Grund ihres Selbstgefühls wie ihrer Vaterlandsliebe geblieben.

Das Papstthum war aus der hervorragenden Stellung, welche ihm die Politik kraftvoller Kirchenfürsten errungen hatte, in fühlbare Abhängigkeit von der französischen Krone und durch das Schisma in einen Zustand trauriger Verwirrung gerathen, die auf das sittliche Leben der Welt- und Ordensgeistlichkeit nicht ohne nachtheiligen Einfluss blieb. Da auf dem Concil zu Constanz wohl die Spaltung der Christenheit beschlossen, die Reform der verweltlichten Kirche dagegen verschoben worden war, so entstanden in Basel zwischen den Freunden freiheitlicher Kirchenverfassung und den Anhängern des hierarchischen Systems neue Fehden um die Wiederaufrichtung der päpstlichen Allgewalt, die unter dem Bischofe Nicolaus von Brixen auch Tirol in ihre Wirbel zogen. So vielfach indess Herzog Sigmund in dem Kampfe mit den kirchlichen Gewalten von dem Bann betroffen wurde und so häufig seine Unterthanen die

Strafe des Interdicts erleiden mussten: weder die ritterlichen Vasallen noch die bürgerlichen Stände haben jemals die Treue gegen ihren Landesfürsten verleugnet und die Sittenreinheit der tirolischen Bischöfe hinderte den weiteren Verfall der Kirchenzucht.

Noch war das Gebirge mit dem schirmenden Mantel des Waldes und mit sammetgrünen Wiesenmatten überzogen, dem Pfluge wurden breitere Fluren erschlossen, die Rebe blühte im Thal und auf sonnigen Hügelgeländen, das Jagdrevier barg reiche Wildbestände, die Gewässer waren von Fischen belebt und mit den Schätzen des Gebirges an Silber und schimmerndem Erz stieg die goldene Regierungszeit Sigmunds des Münzreichen über Tirol herauf. Blieb auf dem Einödhofe und im Dorf das Handwerk mit der Landwirthschaft verbunden, so gelangte in den Städten und Flecken das Gewerbe zu schwungvollerem Betriebe und die Seidenweberei in Südtirol begünstigte den Luxus in der Tracht. Ungleich höher aber stieg die Bedeutung des Handels durch Verbesserung der alten, Schöpfung neuer Strassenzüge, Stiftung von Märkten und Messen und die Privilegien der Kaufmannschaft, welche den Austausch von Natur- und Kunstproducten zwischen Deutschland und Italien vermittelte.

Während die Landbevölkerung auf Kirchweihfesten, Tanz- und Trinkgelagen den rohen Formen der Sitte rückhaltlose Bethätigung gab, strebten reiche Bürger nach feinerem Genuss und suchten durch prächtigen Hausrath oder kostbare Kleidung den Glanz des Adels zu verdunkeln. Herzog Sigmunds Verbot der Schnabelschuhe, der Sammt- und Hermelinverbrämung für bürgerliche Männer und der Schleppen für Frauen, welche nicht dem Adel angehören, kennzeichnet das Bestreben der Mittelclasse, die Standesunterschiede in der äussern Erscheinung zu verwischen; allein Hans v. Vintlers »Blumen der Tugend« rügen dieselbe Thorheit der Kleiderpracht bei Edelherren wie bei armen Edelfrauen, die der Fürstin gleich in Perlen und Geschmeide prangen, stellen die sittlichen Verirrungen und den Aberglauben des Volkes, wie die Vorurtheile und Schwächen des Adels zur Schau. Wenn bei allen Ständen religiöse Schwärmerei mit sinnlicher Vergnügungslust verbunden blieb, der Hang zu Tafelfreuden, Ueppigkeit und Prunk in Zimmer- und Kleiderschmuck die Liebe für geistige Veredlung verdrängte, so bewahrte die Ritterschaft nicht selten mit der Freude an höfischer Dichtung den Sinn für die bildende Kunst.

Verspätet erstanden in Tirol und Vorarlberg neue Sänger der Liebe: Hugo von Montfort und Oswald von Wolkenstein, die frisch und derb ihre eignen Abenteuer wie die Spiegelbilder ihrer Zeit verkündeten, nicht ohne den Einfluss der Volkspoesie auf die Ritterdichtung zu verrathen. Noch deuten spärliche Reste des lyrischen Liedes und der epischen Poesie auf die Blüthe dieser Dichtung in dem Volke, das mit gleicher Liebe und grösserem Interesse an dramatischen Versuchen Befriedigung erstrebte und fand. Mag die Sage von dem Spiel, das die Treue der Landecker Bürger dem flüchtigen Herzoge Friedrich enthüllte, historischer Beglaubigung entbehren: der Vortrag ernster und heiterer Spiele in Hall und Bozen, Brixen, Sterzing und Trient, von Fastnachtsschwänken und Mysterien in Stadt und Land, charakterisirt die Gegensätze jener Zeit in frommer Gesinnung und weltlicher Lust.

So gering die Bildung der Landbewohner, deren Kindern die Dom- und Klosterschulen, wie die Lateinschulen in den Städten verschlossen blieben und die mit dürftiger Unterweisung in den Glaubenslehren sich begnügen mussten, so beschränkt war das Studium der Welt- und Ordensgeistlichkeit. Mönche schrieben in der Klosterzelle wohl die Chronik ihrer Zeit, Kirchenfürsten vertieften sich als Räthe und Gesandte des Kaisers in die Fragen der Politik und Nicolaus von Cusa erhob sich durch umfassende Gelehrsamkeit hoch über seine Zeitgenossen: im Ganzen und Grossen blieb die Priesterschaft in der Strömung des weltlichen Lebens und dem Bann der theologischen Wissenschaften dem Felde geistiger Bestrebungen entrückt. Noch seltener fand das mühevoll, nicht immer in der Heimat erworbene Wissen der Edelherren auf den abgeschiedenen Burgen so fruchtbare Bethätigung, wie dies von Hans und Conrad Vintler auf Rungelstein, von Anton Annenberg auf dessen gleichnamiger Feste geschah; wohl aber bezeugten inhaltreiche Dichterwerke, wie das Reckenbuch in einer Burg an der Etsch und das Nibelungenlied auf Montani, die Liebe der Ritter für die glorreichen Erinnerungen der Heldenzeit.

Mannigfachere Begünstigung erfuhren Kunst und Wissenschaft durch die Landesfürsten, von denen Herzog Friedrich den alten Wohnsitz der Andechser mit einer neuen Residenz vertauschte, Sigmund in verschiedenen Theilen des Gebirges prächtige Schlösser und Burgen schuf. Wie der stilvolle Schmuck des Kelleramtes zu Meran die Blüte der Kunst und des Kunstgewerbes um die Mitte des 15. Jahrhunderts bezeugt, so mochten des Regenten kirchliche Bauten, deren Formen die letzte Periode des gothischen Stils bezeichnen, den Sinn der Bevölkerung zur Errichtung und Verzierung neuer Heiligthümer erregen. Obwohl schon unter Maximilian die entarteten Formen der Gothik mehr und mehr verschwanden und die Umgestaltung vieler Gotteshäuser den Verlust ihrer alten Bilderschätze nach sich zog, so vermitteln die erhaltenen Werke jener Periode von dem schwungvollen Betriebe der Steinsculptur noch heute eine lehrreiche Uebersicht. Bei der Fülle von architektonischen und plastischen Arbeiten fanden neben den heimischen Kräften fremde Meister aus dem Reich, vielleicht auch aus Italien Beschäftigung; die Helfenbeinen pilder eines ungenannten Schnitzers wurden von Herzog Sigmund hoch geschätzt, die Holzsculptur gelangte von roher Handwerksarbeit zu vollendeter Meisterschaft und neben den plastischen Künsten erreichte die Malerei den ersten Rang. Als Spiegelbilder der Heldensage und des ritterlichen Lebens behalten die Wandgemälde in Rungelstein, welche dem Schlusse des 14. Jahrhunderts angehören, für die Culturgeschichte hohen Werth. Wie viele Schöpfungen der Gothik die Barbarei der folgenden Jahrhunderte durch Tünche ausgelöscht, durch Farbenüberstrich verdorben, dem Händler oder der Beschädigung durch Wind und Wetter preisgegeben hat: noch bewahren unscheinbare Stätten der Gottesverehrung im Gebirge werthvolle Reste der religiösen Kunst und die Fragmente der landesfürstlichen Burg in Meran bilden ein ebenso beachtenswerthes Denkmal der profanen Malerei.

Mit den bildenden Künsten behauptete das Kunstgewerbe innigen Zusammenhang. Aus den Werkstätten der Goldschmiede gingen in der zweiten

Hälfte des 15. Jahrhunderts prächtige Pokale für den Hof, Haus- und Kirchengeräthe von gediegener Technik und künstlerischem Werthe hervor. Die Erzeugnisse der Harnischschlägerei in Mühlau sind in der feinen Durchbildung und formschönen Ausgestaltung aller Theile als unübertroffene Muster ihrer Art gepriesen worden; denselben Fortschritt entfaltete die Erzgiesserei von der Fertigung einfacher Geschütze unter Herzog Friedrichs Regiment, bis zu den grossartigen Leistungen monumentaler Kunst aus Maximilians Zeit.

Als unter diesem Romantiker die Pflege classischer Studien und die Wiederbelebung antiker Kunst sich von Italien nach dem Norden verbreiteten und in dem deutschen Reich zu folgenreicher Läuterung des religiösen Sinnes, wie zur Vertiefung aller Culturbestrebungen führten, da wurde auch das Bindeglied Tirol von dieser Doppelströmung überfluthet und der vielseitig gebildete Herrscher erfasste mit seinem Adlerauge rasch den Geist der neuen Zeit. Theuerdank und Weisskunig, die Ehrenpforte und der Triumphzug Maximilians wurden nach des Kaisers Plan mit meisterhaften Holzschnitten ausgestattet, von Burgkmayr die österreichischen Heiligen, von Knoderer die zotenden Mandel gemalt und diese — mit Thierfell bekleideten? — Gestalten in der Ordnung »vom Kunig Carlein bis auf den Pawrn,« zur Vervielfältigung durch den Holzschnitt bestimmt; daneben bezeugten Kirchen- und profane Bauten, Stein- und Erzsculpturen des letzten Ritters Liebe und Verständniss für die neuere Kunst.

2. Bruneck.

Noch ehe die Grafen von Görz bei der Theilung des tirolischen Landes zwischen den Erben Alberts III. 1254 zur Herrschaft über das Pusterthal gelangten, hatten die Fürstbischöfe von Brixen in diesem Gau umfangreiche Besitzungen erworben, unter denen das Städtchen Brawnegk als Wohnort Michael Pachers für die Kunstgeschichte des Alpenlandes ruhmvolle Bedeutung gewann [1]). Von thurmgekrönter Mauer umschlossen, durch einen Brückenkopf an der Rienz und die bischöfliche Burg auf dem Hügel gedeckt, trug die bescheidene Stadt den Anstrich einer Feste, deren niedrige, hier und da durch einen Erker, ein Madonnenbild, durch Handwerks- oder Gildenzeichen belebte Häuser im Halbring den Fuss des Felsenbühels umzogen und gegen Osten mit dem Dorfe Oberragen in Verbindung standen. Blieb in der Stiftung des Bischofs Bruno die Wohlfahrt der Bürger gering, die freiheitliche Entwickelung durch Zwistigkeiten der geistlichen Oberherren mit den Landesfürsten gehemmt, so rang die Bevölkerung doch unter den beengenden Verhältnissen nach gedeihlicher Entfaltung ihrer materiellen und geistigen Cultur. Für den Schmuck der Gotteshäuser und den Glanz der Kirchenfeier wurden von frommen Bewohnern werthvolle Gaben gespendet; Goldschmiede, Schnitzer und Maler begannen die Verzierung der geweihten Stätten und der Wiederaufbau des verfallenen, durch Brand zerstörten Schlosses, wie des Mauerringes um den Ort, gab zahlreichen Händen Beschäftigung. Als dann der Bürgerschaft

[1]) Vgl. »Michael Pacher's Heimat im Mittelalter«, Sonntagsbeilage Nr. 35 und 36 der Vossischen Zeitung 1881.

sich Glieder des Adels gesellten, als Herzog Sigmund selber ein Haus am Ringe erwarb und zur Verschönerung der Katharinenkirche achtzig Mark dem Kirchpropst überweisen liess, da glich Brunopolis einer frisch und freudig erblühenden Stadt.

Gleichwohl konnten Handel und Wandel in dem abgeschlossenen Orte nur beschränkten Umfang gewinnen. Die Handelsrechte, welche Carl IV., König Friedrich und Maximilian der Alpenstadt verliehen und die Begünstigungen der Bürger durch das Hochstift Brixen hatten für die Hebung des Waarenaustausches nur vorübergehenden Erfolg; das öffentliche Leben liess jene Vielseitigkeit vermissen, welche die Mittelpunkte der Kunst in Schwaben, Franken und am Niederrhein zu Wallfahrtsstätten von Künstlern und Laien erhob . . und mit den Denkmalen einer grossen Vergangenheit, mit der Weihe des Alterthums, fehlte Bruneck auch die Poesie sagenhafter Ueberlieferung. Wohl prangte auf dem Hügel die Zinnenkrone einer gewaltigen Burg, aber dieser stolze Bau war keine Schöpfung der Bürgerschaft und der Sitz des bischöflichen Amtmanns musste bildnerischer Zier entbehren. Des Stiftes Macht genügte nicht einmal, die Uebergriffe der weltlichen Fürsten in das Gebiet und die Rechte der Stadt zurückzuweisen. Schon Herzog Leopold hatte 1385 die Hauptmannschaft der Feste Bruneck von den Kirchenfürsten errungen, Herzog Friedrich hier den Tridentiner Fürstbischof Georg in Haft gehalten und Sigmund in dem Streit mit Nicolaus Cusa die Stadt und das Schloss erstürmt. Bevor Bruneck von Kaiser Carl IV. das Privelegium des Blutbanns erhielt, mussten die Gefangenen nach erfolgtem Richterspruch »in dem Gewand, darin sie ergriffen, mit ihrem Gürtel gegürtet,« dem Amtmann des Grafen von Görz, jenseit der Brücke, zur Vollstreckung des Urtheils ausgeliefert werden. Als Zeichen dieser obersten Gerichtsbarkeit stand vor dem Ursulinenthor ein Galgen, den spätere Abbildungen der Stadt und Friedrich Pacher's Altartafel Nr. 166 in dem Schlosse Ambras zeigen.

So brachte selbst der ungeahnte Aufschwung des Landes unter Sigmund's Regiment der Bevölkerung weder Freiheit noch Macht. Die Verwaltung der innern Angelegenheiten war durch das Stadtbuch vorgeschrieben, dessen einseitige Bestimmungen ohne die Genehmigung des Bischofs keine Aenderung erfahren konnten: Händler und Gewerbetreibende erfuhren mannigfache Beschränkung ihrer Thätigkeit und die Glieder des ehrbaren Handwerks blieben durch den Formelkram der Innung beengt. Dagegen entrollte das Treiben des Volks auf dem Lorenzimarkt, der feierliche Umritt des Richters, Bürgermeisters, der Herren vom Rath und des bischöflichen Amtmanns am Eröffnungstage, wie die Abendunterhaltung der Wandergesellen in der Meisterstube des Gewerkes manches farbenreiche Bild; nicht minder boten die Züge der Bürger in Wehr und Waffen, wenn die Rathhausglocke alle Mannen zu Schutz und Trutz in Kriegsgefahr zusammenrief, durch die malerischen Formen der Panzer, Brustblech, ysenhut und bikelhauben, wie ihrer armbrost, spiesse, helleparten und büchsen, einen fesselnden Anblick dar. Dem Vergnügen heiterer Geselligkeit blieben Ritter und Bürger hold; Edelherren und Patrizier erfrischten sich in einem Bürgerhause an der Blume des Weins und liessen an den Wänden

des gewölbten Raumes ihre Wappen und Sprüche, die Herolde der Zechgenossenschaft und die Symbole des Schenkenamtes von dem Maler Ulrich Springinklee verewigen.

Ebenso eifrig nahm der Adel an kirchlichen Festen, vielleicht auch an den Bauernspielen theil, in denen dramatisirte Scenen aus der heiligen Geschichte, Possen und Schwänke auf offner Bühne vorgetragen wurden. Wie in den meisten tirolischen Städten, blieben die Thore von Bruneck nicht der Strömung verschlossen, welche nach dem Tode des letzten Minnesingers die Stoffe der entartenden Poesie von den Burgen der Ritter zu den Häusern und Hütten des Volkes trug. War die höfische Dichtung, wie ein Märchen aus alten Zeiten, verklungen, so hörte man jetzt im Liebes-, Kriegs- und Minneliede, im Weidespruch, im Schenk- und Gasselliede einen frischeren, bald humoristisch naiven, bald von warmer Empfindung belebten Ton, der auch in den Handwerksgrüssen und Sprüchen der Wandergesellen Widerhall fand. Wie roh die Form und Ausdrucksweise der geistlichen Dramen, die das Gemüth nicht blos mit Freude an der sinnlichen Erscheinung, sondern auch mit der Ahnung des Uebersinnlichen erfüllten, und wie arm an dichterischen Zügen das weltliche, zum Theil von grober Sinnlichkeit erfüllte Schauspiel war: — die lebensfrohe Menge erschien immer wieder in festlich gehobener Stimmung zu den Aufführungen dieser Stücke und sah nicht ohne Befriedigung wirkungsvolle Scenen der heiligen Geschichte für den Bilderschmuck der Andachtsstätten verwandt.

Fast wunderbar erscheint in dem idyllischen Orte, dessen Bewohner die Einfachheit des häuslichen Lebens und der Sitte bis auf unsere Tage bewahren, die Blüthe mittelalterlicher Kunst. In einem Bürgerhause — Nr. 79 des Catasters — hatte Meister Michael der Maler seine Werkstatt eingerichtet und zugleich die Holzsculptur geübt. Kein Chronist hat das Datum seiner Geburt, die in das Jahrzehent von 1430 bis 40 fallen mag, oder seinen Bildungsgang und die Charakterzüge der Persönlichkeit für die Nachwelt bewahrt; von seiner Handschrift mangelt jede Spur und die verstreuten Schriften aus dem städtischen Archiv beglaubigen das Heim des Künstlers, der den besten deutschen Fachgenossen ebenbürtig sich gesellt, ohne den Ursprung seiner Familie zu verrathen. Nachdem Herr Johannes Vintler die — seither verschwundene — Urkunde von Jörg im Pamgarten aufgefunden hatte, deren Text den »maler michl burger zu brawnegk« 1467 unter den Zeugen erwähnt, entdeckte Dr. Schönherr 1878 über michel, hans und friedrich pacher reichere Daten, denen die genaueste Musterung des Schriftenschatzes wenige Ergänzungen zu geben vermag.

In einem schmalen Folianten, auf dessen Blättern der Jahresnutzen des Spitals und der Marienkirche von 1445 bis 1509 nachgewiesen wurde, ist bei der Raitung Caspar Mentelbergers 1469 und Andre Velde's 1472 »michl maler,« bei dem Abschluss Sigmund Sell's 1475 »maist michel pacher,« bei den Rechnungen Friedrich Pacher's 1492 und Mathias Kirchner's 1496 »michel pacher« als Zeuge aufgeführt. Aus den lückenhaften Urbaren der Frauenkirche und des Spitals erhellt, dass »michel maller« 1492 zehn Pfund Berner als Jahres-

abgabe von seinem Hause entrichtete und »michel pachers Erben« von 1498 bis 1515 als Besitzer dieses Grundstücks gleichen Zinsbetrag zu leisten hatten. Da der Meister ferner als Begründer einer Schule erscheint, deren Erzeugnisse noch der Sonderung von seinen eigenen Werken bedürfen, so mögen einige Aufschlüsse aus derselben Quelle über Hans und Friedrich Pacher folgen, die ihm als Jünger seiner Werkstatt nahe stehen. Zum erstenmal war »fridrich pacher« bei der Raitung Mentelbergers 1478 gegenwärtig und von 1482 bis 92 aus gleichem Anlass wiederholt auf dem Stadthause erschienen. Als Verwalter des Kirchpropstamtes von Michaeli 1489 bis 1492 hatte Meister Friedrich an Zehent für das Spital verschiedene Mengen Getreide verzeichnet, »so michel pacher nicht eingenommen«, am St. Oswaldstage 1490 fünf Pfund Gilte aus seiner Behausung — gegenwärtig Nr. 108 — an Margarita Polawserin um fünfzehn Mark Tiroler Münz verkauft und 1493 einen Jahreszins von zwanzig Pfund auf diese Wohnung übernommen, die in den Urbaren von 1498 bis 1500 mit dem genannten Betrage und einer halben Gilten Oel belastet, in dem nächsten Verzeichniss — ohne Titel, ohne Jahreszahl, aus dem Zeitraum von 1502 bis 1506 — als Eigenthum Hans Pacher's ausgewiesen ist. Muthmasslich war »mayst Hansl maler,« dem Jakob Schreiner 1487 zwölf Pfund Berner für den Schmuck eines Grabmals vergütet hatte, der jüngere Bruder jener beiden Künstler und mit dem Hausbesitzer, der bei der Taiding Thomas Kessler's 1507 und bei der Raitung Hans Rubatscher's um Egidi desselben Jahres zugegen war, eine und dieselbe Person. Aus seinen Erben tritt in der städtischen Verwaltung von 1514 bis 28 ein gleichnamiger Sohn als letzter Spross des Stammes hervor: bei der Waldvertheilung zwischen Sonnenberg und Pflaurenz 1525 Goldschmied und Bürger zu Brawneck genannt.

Bei der Ungewissheit über den Entwickelungsgang Michael Pacher's verdient die Bilderschrift seiner Hand um so aufmerksamere Beachtung, als sie zugleich lichtvolle Einblicke in die Wandlung des gothischen Stils gegen das Ende des Mittelalters eröffnet. War dem Meister versagt, als Bahnbrecher einer neuen Richtung Unsterblichkeit zu gewinnen, so hat er doch mit seltener Beharrlichkeit und Kraft nach der Versinnlichung des Schönen gerungen, dem in dem letzten Fragmente das Morgenroth der Renaissance verklärenden Schimmer gab.

3. Michael Pacher's Werke.

Bei den spärlichen Nachrichten aus dem Leben des Künstlers können die erhaltenen Denkmäler kaum als sichere Urkunden über seinen Bildungsgang betrachtet werden, so werthvolle Aufschlüsse sie auch über die Kunstzustände jener Zeit verheissen. Weil bisher die Sonderung der Schularbeiten von den eigenhändigen Schöpfungen Michael Pacher's unterblieben ist, so schien zunächst die Vergleichung der beglaubigten und zweifelhaften Werke, wie die Beschaffung von treuen Nachbildungen der wichtigsten Erzeugnisse für den Nachweis seiner künstlerischen Wirksamkeit geboten, um das Ergebniss des Versuchs den Fachgelehrten zu genauer Prüfung und Berichtigung zu unterbreiten.

1. Aus der alten, 1722 durch Blitzschlag eingeäscherten Margarethencapelle des Dorfes Uttenheim scheint eine Altartafel zu stammen, welche Herr Johannes v. Vintler in der Sacristei des gegenwärtigen Gotteshauses aufgefunden und von dem Curaten Niederweger für seine Sammlung in Bruneck erworben hatte. Das wohlerhaltene, 1,56 m hohe, 1,50 m breite Blatt zeigt in dem Mittelfelde die Madonna mit dem Kinde, zu beiden Seiten die Heiligen Barbara und Margaretha, ist rückseitig mit Rankengewinden und dem Haupt des Crucifixus von Schülerhand bemalt und in goldenen Rahmen gefasst.



Maria mit dem Kinde, Margaretha und Barbara.
(Nach dem Original in der Vintler'schen Galerie in Bruneck.)

Nicht in dem Reiz der ersten Jugendblüthe, nicht in der stolzen Haltung einer Königin, erscheint Maria auf dem Thron und doch fesselt ihr gerundetes Gesicht durch die Klarheit des Blicks und die mehr heitere als feierliche Stimmung, welche aus dem feingeschnittenen Munde spricht. In langen Strähnen fällt das goldbraune Haar über die schmalen Schultern herab, in flachem Bogen wölben sich die Brauen über seelenvollen, auf den Liebling gerichteten Augen, indess die lange gerade Nase über schmaler Oberlippe und das fein modellirte Kinn den Ausdruck des Kopfes verstärken, der sich ungezwungen auf dem vollen Halse bewegt. Ueber der lilafarbenen, von Arabesken durchwirkten, von Schwanenflaum umsäumten Tunica, die mit weichen Brüchen beide Füsse und den Sockel bedeckt, ist der blaue Mantel in geraden Falten über den linken Arm gebreitet, knitterig und bauschig auf das Fussgestell herab-

gezogen und unter den Knien rinnenartig vertieft. — Zu dieser Fülle des Stoffs und dem flachen Oberkörper der Madonna bildet die kräftige Muskulatur und luftige Hülle des Kindes, das aus klaren Augen auf die Mutter schaut und lächelnd den dargebotenen Apfel erfasst, ein ergänzendes Gegenstück. Mit lockigem Scheitel und kantiger Stirn, dem reizenden Stumpfnäschen und einer Miene, in der das wonnige Behagen des Augenblicks zu lesen, ist der weltfreudige Knabe das unverkennbare Vorbild für die gleichartige, aus den Trümmern des Welsberger Stöckels geborgene Figur. Zwei Engel halten einen Teppich hinter dem Sessel der Himmelskönigin und heben eine goldene Krone über ihren Scheitel: liebliche Kinderköpfe mit goldblondem, hier glatt gestrichenen, dort ringellockigen Haar, der Eine ehrfurchtsvoll zum Kindlein niederschauend, der Andre von dem Stein- und Perlenschmuck der Krone angezogen, zu deren Zackenkranz ihre gehobenen Flügel einen beweglichen Rahmen bilden, Beide den geflügelten Boten verwandt, welche in dem Schrein zu Gries als Teppichhalter figuriren. Hier wie dort bleiben die unteren Glieder von dem Vorhange verdeckt, hier wie dort erweisen Schnitt und Ausdruck der Gesichter mit dem Faltenwurf des Aermelkleides eines und desselben Künstlers Hand.

Durch gothische Pfeiler getrennt, mit vorgeneigtem Kopf der Gruppe zugewendet, begrenzen Barbara und Margaretha das breite Mittelfeld. Wenn die Drachenbesiegerin auch nicht als Muster für die Schnitzfigur St. Michael in Gries bezeichnet werden darf, so lockt ihr feingeschnittener Kopf mit rosig angehauchten Wangen doch unwillkürlich zur Vergleichung mit der herrlichen Gestalt jenes Helden, dem das kunstvolle Gebende über wallendem Haar zu gleicher Zier des lieblichen, in träumerische Ruhe versunkenen Gesichtes dient. Mit der schöngewölbten Stirn, der langen geraden Nase, dem geistvollen Munde und dem weichgerundeten Kinn hat Meister Michael die Jungfrau nach den Ueberlieferungen der Legende als Spiegelbild weiblicher Unschuld und Sanftmuth anspruchslos, in freier Haltung dargestellt. Den Blick in geistiger Vertiefung auf das Kindlein gerichtet, die plastisch modellirten Glieder in faltenreiche Stoffe gehüllt, trägt Margaretha auf der linken, verhüllten Hand das entenartige, mit langgeringeltem Schwanz phantastisch entworfene Ungethüm. — Als ob in dem Schauen des Göttlichen ihr alles Selbstgefühl entschwinde, neigt Barbara bei der Betrachtung des Kindes tiefer und tiefer ihr ernstes, von gebauschtem Haar und rothem Perlenbande umzogenes Haupt mit der kantigen Stirn. Minder schön als Margaretha, trüber als Maria, mit verblichnem Wangencolorit, umschatteten Augen, geschlossenem Munde und tiefherabgezogener Nase, scheint die Heilige in ehrerbietige Bewunderung versunken und von Befangenheit erfüllt, die in der gezwungenen Stellung sich malt. Während die Wendung des Körpers gegen die Madonna und die Haltung der Symbole die Bewegungen der Jungfrau von Antiochien wiederholen, ist der gelbgrüne Mantel über schwärzlich violettem Kleide in freierem Faltenwurf um die Glieder gelegt, der feine Linienzug und natürliche Fluss des Stoffes in der verdunkelten Schattirung jedoch schwer zu unterscheiden.

Bleibt das Empfindungsleben der Frauen noch zum Theil verhüllt und

die Gruppirung der Figuren durch den starren Rahmen beengt, so bewahren die Gestalten doch durch feinen Rhythmus der Bewegung geistigen Zusammenhang. Wenn Anmuth, Selbstgefühl und Formenadel Margaretha's Persönlichkeit selbst über die Erscheinung der Himmelskönigin erheben, so durchleuchten Mutterliebe und weltfreudige Beschaulichkeit das Antlitz der Madonna, die mit dem Liebreiz echter Weiblichkeit das umschattete Haupt der heiligen Barbara überstrahlt. Und während blühende Rosenwangen, Blick und Miene des Kindes, ungetrübte Wonne des irdischen Daseins offenbaren, enthüllen die lieblichen Engelsköpfe in dem verständnissvollen Mienenspiel die unverfälschten Züge von Michael Pacher's Bilderschrift.

Die Architektur ist als Durchschnitt eines dreischiffigen Tempels gedacht und darf als Grundriss für die Gliederung des Grieser Schreins betrachtet werden. Gerade Fialen, geschweifte Wimperge und eine lichtvolle Fensterreihe mildern durch laubartige Krabben, kranzförmige Kreuzblumen, Stab- und Masswerk die Starrheit der dreifach verjüngten Strebepfeiler, welche das Mittelfeld von den Seitennischen scheiden, und, ohne Belebung des Schaftes durch musicirende Engel, als Träger für die Baldachine dienen. So einförmig des Thrones Sockel, den die ausgebreiteten Gewänder der Madonna wie mit einem Teppich bekleiden, so stilvoll ist die Symmetrie der baulichen Glieder mit der krausen Laubverzierung in Verbindung gesetzt. Aus dem kristallinischen Gefüge, das unter reicherer Entfaltung der decorativen Theile auch in dem Altar zu St. Wolfgang wiederkehrt, heben sich die Seitenfiguren von dem goldnen Hintergrunde kaum minder bedeutsam als die lebensvolle Mittelgruppe hervor. Wenn der Aufbau des Gerüstes mit dem Ornament der Baldachine, die Einfachheit des Fussgestells und die statuarische Ruhe der Figuren keinen Zweifel lassen, dass die Malerei den Sculpturen in Gries vorangegangen sei und spätestens in den Zeitraum von 1465 bis 70 fallen könne, so zeugt die vollendete Technik doch für die Arbeit einer wohlgeübten, schon der Lehre entwachsenen Hand.

Richtigkeit der Zeichnung mit verständnissvoller, durch die Regel der Werkstatt hier und da beschränkten Formenbildung und sorgfältige Farbengebung, die in originaler Frische alle Uebergänge von dem Fleischton der Gesichter zu dem matten Wangenroth und zu den blassen Schatten der Augen verfolgen lässt, bekunden des Künstlers Fähigkeit für treue Wiedergabe der Natur. Mit grossem Fleiss sind alle Einzelheiten in den Köpfen durchgebildet. Dem knospenhaft geschlossenen Munde gibt die Erhöhung der Oberlippe mit schmaler Mittelrinne ein Merkmal pacherischer Eigenthümlichkeit, das den Ausdruck des Gefühls mehr zu hemmen als zu begünstigen scheint. Gleichwohl verkündet das Organ der Rede schon die melodische Stimmung und das sinnige Gedankenspiel der Frauen, die weihevolle Empfindung der Himmelsboten und des Kindes Lebensfreudigkeit. Indess sind den Zeichen beginnender Meisterschaft noch die Spuren unvollendeter Entwickelung gesellt. Die Büste der Madonna ist zu flach, der linke Arm zu dünn geblieben und die steifen Finger der Frauen erreichen nicht die ungezwungene Beweglichkeit des Engelpaars; die Farbenmischung macht den Eindruck, als ob der Maler erst die

Probe der Zusammenstimmung gemacht. Das aufgelöste Haar der Mutter erfreut durch reizende Natürlichkeit, doch ist es wenig wirksam von dem kühlen Blau des Mantels und von dem Vorhang abgehoben, auf dessen farbiger Fläche auch die Plastik des Rumpfes nicht zu dem Scheine voller Körperlichkeit gelangt. Dagegen leuchtet aus der prächtigen Krone mit hohem, von Perlen besetzten Reif und funkelnden Steinen in den Zacken, des Künstlers Liebe für glänzenden Schmuck. Und so erscheint das Oelgemälde nicht blos als eine Schöpfung jugendlicher Begeisterung und liebevoller Hingabe an den einfachen Inhalt der Composition, sondern auch als Spiegelbild innerer Frömmigkeit und feinen, durch Studien ausgebildeten Naturgefühls.

2. In Stelle des romanischen, 1138 geweihten Gotteshauses zu Mitterolang — im Pusterthal — ist im 15. Jahrhundert eine gothische Kirche errichtet worden, die in dem Renaissancealtar ein werthvolles Fragment von Michael Pacher's Meisterhand bewahrt. Wie in Uttenheim, mag die Tafel von 1,65 m Höhe und 1,44 m Breite mit dem Bilde der heiligen drei Könige das Mittelfeld eines Flügelaltars gebildet haben, dessen Rahmen und Aufsatz bei der Erneuerung des innern Schmucks verloren gegangen sind. Zwar hat die Malerei durch Farbenüberstrich einigen Schaden erlitten, allein die Pfosten und das Sparrwerk der Hütte mit dem Chor lobsingender Engel, die Köpfe der Thiere und der meisten Figuren sind von dieser Restaurirung verschont, die wesentlichen Züge der Composition unverändert geblieben.

Schon bei flüchtigem Blick auf die strohbedeckte Hütte, deren Riegelwände freien Durchblick auf ruinenhaftes Mauerwerk und auf den Spiegel eines See's eröffnen, wird man durch die Verwandtschaft mit dem Flügelrelief in der Kirche zu Gries und mit dem architektonischen Rahmen der »Geburt Christi« auf dem Wolfgangaltar überrascht. Genauere Prüfung lässt neben der Zeichnung des Meisters jedoch die Spuren einer zweiten Hand erkennen, die dem Madonnenantlitz und dem Kinde ein schwächeres Gepräge verlieh. Wie in Gries bietet das Innere des leichtgezimmerten Gebäudes unter Verschiebung des Pfostenwerkes, zur Rechten für die heilige Familie — mit den Thieren —, zur Linken für den Königstrupp etwas beengten Raum, so dass der Mohr fast ausserhalb des Hauses stehen bleibt. Im Vordergrunde sitzt Maria auf der geflochtenen Krippe und lässt die halbgeschlossenen Augen ziellos über den Kopf des Kindes und das Schatzkästlein des vordersten Königs gleiten, der dem neugebornen Könige der Juden ehrfurchtsvolle Huldigung erweist. Das Oval ihres jugendlichen Gesichts hat durch die hohe Stirn und das spitze Kinn eine übermässige Verlängerung erfahren, ohne in den rosig angehauchten Wangen, dem geschweiften kleinen Munde und den verschleierten Augen mit gesenktem obern Lide unter schönen Brauen gefälliger Form zu entbehren. Die ruhige Miene wird durch einen Anflug leichter Neugier auf das Weihgeschenk und auf die Pracht der Gäste kaum belebt: das Auge scheint der äussern Herrlichkeit sich zu verschliessen und der innere Sinn von der Ahnung des Göttlichen erfüllt. Unter zierlicher Krone und feingefaltetem Schleier rieseln aufgelöste Strähnen goldblonden Haars auf den blauen reichbordirten Mantel herab, dessen weiche Bögen über Schulter und Arm

nicht minder als die kantigen Brüche auf den Füssen und die rinnenartige Vertiefung unter den Knien den Entwurf des Meisters vermuthen lassen, wie die violette, mit Arabesken durchwirkte Tunica in dem pelzverbrämten Ausschnitt unter dem Halse, gleichen Linienzug mit dem Aermelkleide der heiligen Margaretha auf dem Welsberger Stöckel verräth. Wieder ist der Mantel teppichartig auf den Boden gebreitet, die schmale Brust verhüllt, die Form der Hände, welche den Knaben in schwebender Stellung halten, klein und fein, der Körper des Kindes dagegen von ungewöhnlicher Entwickelung, die mit dem schwächlichen Gliederbau schwer zu vereinigen ist.

Beide Füsse auf den Schenkel der Mutter gestemmt, das linke Knie weit vorgeschoben, biegt der Kleine den Oberkörper herüber, um mit beiden Händen nach dem Golde zu greifen, das ihm der kniende König in offener Truhe entgegen hält. Mehr als der wulstige Rumpf mit kantiger Hüfte und als der fleischige, von Falten durchzogene Hals, verleugnet der Lockenkopf in der mächtigen Stirn, dem grossen Ohr, den forschenden Augen und der breitgerundeten Nase über altklugem Munde die Eigenheit der kindlichen Natur, und die Borstenhaare des Esels, welche Kinn und Wange mit weissem Bart umrahmen, vollenden die Wandlung in ein Greisenangesicht, dessen Umriss in feineren Zügen und ohne das humoristische Beiwerk, auf dem Wolfgangaltar in der Flucht nach Aegypten wiederkehrt. Ochs und Esel drängen sich, jener ungestüm, mit gehobenem Kopf, dieser in bedächtiger Ruhe, zu der Krippe, als wäre auch den Thieren das Geheimniss der Offenbarung kund geworden.

Die dürre Rechte auf den Wanderstab gestützt, die gekrümmten Finger der Linken — wie geblendet von dem Himmelslicht und von der Erdenherrlichkeit — vor die niedrige Stirn geschoben, hält Joseph staunend hinter der Madonna seine Augen auf die sinnverwirrende Erscheinung und die Kostbarkeiten der Magier gerichtet. Ohne seelische Vertiefung zeigt das bärtige Gesicht mit kleinem, wie zu leisem Ausruf der Verwunderung sich öffnenden Munde ungestillte Schaulust und vergebliches Bemühen, die Bedeutung des Wunders zu erfassen. Der Uebermaler hat die Kappe des Alten mit dicker Farbe aufgefrischt, das weisse Bart- und Kopfhaar hier und da betupft und unter dem rechten Auge einige Lichter aufgesetzt, die schmale gebogene Nase und die knochigen Wangen jedoch unberührt gelassen und weder den Umriss noch den Ausdruck der Physiognomie verwischt. In dem flachen Barett mit phantastischem Ueberfall und weissgrauen, schmucklos über den stämmigen Körper gelegten Mantel, bildet die schlichte Figur ein Gegenstück des ritterlichen Melchior, der durch das Ebenmass seiner Glieder die malerische Wirkung der Gruppe erhöht.

Der Fürst des Morgenlandes erscheint mit wulstigem Munde, aufgestülpter Nase und groben Zügen in typischer Eigenart und bezeugt in der schlanken Figur, vom Wirbel bis zur Zeh' des Meisters formgewandte Hand. In der straffen Haltung ist die Jugendkraft, in dem aufmerksamen Blick die Neugier, in dem offnen Munde freudige Verwunderung ausgeprägt. Der kurze violette Rock über feingestricheltem Hemde, das enge Beinkleid und die spitzschnabe-

ligen Stiefel mit angeschnalltem Sporn, hemmen nicht die Beweglichkeit der elastischen Figur. Krone, Dolch und Schwert bezeichnen des Königes Rang; die goldne Monstranz mit zierlich durchbrochenem Thurm, die weisse Sendelbinde und der lichte Turban breiten über das dunkle Colorit des Kopfes verklärenden Schein, der den Ausdruck geistiger Beschränktheit in der leichterregten Miene verwischt. So mag die prächtige Gestalt des Mohren an die Helden St. Georg und Florian im Heiligthume zu St. Wolfgang gemahnen, denen sie in meisterhafter Formengebung sich fast ebenbürtig an die Seite stellt. Die Modellirung der Schenkel mit dem wundervollen linken Knie, Umriss und Stellung des verschränkten linken Fusses, freie Haltung des Opfergefässes, zierliche Verschlingung des niederhängenden Tuches: — zahlreiche Einzelheiten der Tracht und Haltung verstärken die Wirkung der charaktervollen Persönlichkeit.

Minder glücklich ist Balthasar in dem Bestreben dargestellt, dem Kindlein das gewundene Horn auf zierlichem Gestell zu überreichen. Indem die breite Gestalt in grüner, pelzverbrämter Gürteltunica sich seitlich vorwärts beugt, wird auch der wenig ausdrucksvolle Kopf im Lugen nach der heiligen Familie verschoben. Wie der schwankenden Figur die Ruhe des knienden Greises und die Festigkeit des Mohren fehlt, ist dem bärtigen Gesicht mit leichtgefurchter Stirn, derber Nase und leerem Munde, feiner Umriss und Durchgeistigung der Züge versagt geblieben, so malerisch das Haupt im Schmuck der blätterigen Zackenkrone, des Bart- und Haargeringels auch erscheinen mag: selbst der zaghafte Versuch, mit dürren Fingern der schmalen Linken die Krone vom Scheitel zu heben, kennzeichnet Balthasars Befangenheit.

Würdevoller hebt sich Caspar aus der Gruppe, obwohl er kniend nur dem Spross aus Davids Stamm die goldnen Schätze darzureichen wagt. Silberweisses Ringelhaar bekränzt den kahlen Scheitel, wallender Bart beschattet Wange und Kinn. Das Auge aufgeschlagen, die Nase vorgestreckt, den Mund zum Ausruf ehrerbietiger Bewunderung geöffnet: so stellt der Greis die edlen Formen des Profils mit der hohen, gefurchten Stirn zur Schau und lässt das Portrait eines Weisen erkennen, dem Himmelslicht die Geheimnisse der Erde enthüllt und dem die Ehrfurcht vor dem Göttlichen nicht das Bewusstsein des eigenen Werthes raubt. Dieser geistigen Bedeutsamkeit entsprechen die kräftigen Formen der aufstrebenden Gestalt. Von dem Nacken gleitet der knitterig gebrochene Mantel so tief herab, dass die Musterung des weissen Kleides auf dem Rücken und dem linken Aermel wohlgefällig in das Auge tritt; um auch den schmalen aufgestützten Lederstiefel mit langem Stachelsporn zu zeigen, schiebt sich der linke Fuss unter dem Mantelende in plastischer Modellirung hervor. Daumen, Zeige- und Mittelfinger der hagern Linken sind organisch durchgebildet, aber die unschöne, fast verschrumpfte Rechte ist um so steifer an den Deckel der Truhe gelegt. Während der rothe Mantelstoff, Stirn und Wange, Bart und Haar durch Farbenüberstrich gelitten haben, sind die Hände in ursprünglicher Fassung, die Umrisslinien des Kopfes unversehrt geblieben.

Im Einklang mit den Altersstufen ist auch das Seelenleben der Magier — die Schaulust des jugendlichen Fürsten, der sich unbefangen an dem lebens-

vollen Bilde weidet, ohne tiefer in den Sinn der Offenbarung zu dringen, des Mannes Ungewissheit über die Bedeutung der Erscheinung, die ihn mit leiser Ahnung ihres Inhalts erfüllt und die Klarheit des Weisen, dem der geistige Gehalt des Wunders aufgeschlossen ist — in scharfen Zügen unterschieden, dagegen gibt das feine Oval der Madonna von dem innern Leben und Weben nur einen unbestimmten Schattenriss, der nicht minder als des Kindes wundersamer Kopf auf Pacher's Mitarbeiter an den innern Flügelbildern seines grossen Altars weist.

Vor dem Giebel des durchlöcherten, mit Stroh gedeckten Daches schweben auf luftigen Wolken singende Engel, die in flatternder Gewandung, mit rothen und grünen Stolen, eine Notenrolle in den Händen, ihre Lockenköpfchen zu einander neigen und, ohne Schönheit der Züge, wie ohne Feinheit der gehobenen Flügel, durch leichte Bewegung ihrer Lichtgestalten der Scene nicht geringe Anmuth verweben.

Deutlicher als bei der Königsgruppe hat der Maler in der heiligen Familie die Senkung der Köpfe nach dem Kindlein durchgeführt, auf dessen Haupt der Strahl des grossen Sternes niederfällt. Während Balthasar das Mittelfeld der Ruine verdeckt und von der Landschaft wenig mehr als die Windungen eines Weges oder Flusses erkennen lässt, der sich zwischen buschigen Hügeln verliert, umschliessen zur Rechten bezinnte Mauern und der Steilhang eines Berges die romanischen und gothischen Thürme, rothgedeckten Häuser und Kirchen einer malerisch am todten Meer belegenen Stadt. Weit und breit ist der Spiegel des Sees mit Kähnen und Segelböten bedeckt und auch durch das romanische Fenster des Mauerwerks sieht man ein Fahrzeug mit blinkendem Segel auf dem Wasser treiben. Mögen die baulichen Formen immerhin als Spiel der Phantasie betrachtet werden: sie tragen den Anstrich einer deutschen Stadt und geben, wenn nicht für die Bildungsstätte, doch für des Meisters Wanderzüge im germanischen Norden einen Fingerzeig.

Die Feinheit der technischen Behandlung steht hinter der Farbengebung des Uttenheimer Bildes nicht zurück und wird auch wenig von den Fresken des Welsberger Stöckels und den Flügelgemälden des Wolfgangaltars übertroffen. Wie die Köpfe des Grauchen und des starkverkürzten, bis auf die Doppelreihe der Zähne naturgetreu gezeichneten Stiers die Besonderheit des thierischen Naturells versinnlichen, stellen die individualisirten Gesichter der Magier die Eigenthümlichkeiten des seelischen Lebens in das Licht. Die Composition ist freier als auf dem vorigen Bilde, der Ausdruck mannigfaltiger und wenn die knöchernen, mit allen Einzelheiten durchgebildeten Hände noch Befangenheit des Zeichners verrathen, die geraden Giebel und Fialen der Monstranz die Symmetrie der Baldachine wiederholen, so ergibt die Charakteristik der Figuren das Wachsthum seiner Befähigung, die Rankenzier der Kronen einen Fortschritt der Zeit. Zwar hat der rohe Farbenüberstrich die Harmonie der Töne aufgehoben, allein der goldene, mit scharfgeschnittenen Arabesken durchsetzte Hintergrund vertieft die Schatten des Daches, überstrahlt die landschaftliche Scenerie und erhöht die Wirkung des Gemäldes, dessen

Schöpfer hier erfolgreich nach Befreiung von dem Banne der Werkstatt gerungen und doch die Abhängigkeit von einem Vorbilde nicht verleugnet hat, das sich der Forschung noch entzieht. Mit der berühmten Cölner Tafel hat die Gruppirung keine wesentlichen Züge gemein, dagegen scheint der Mohr des linken Fahnenträgers Stellung, Turban, Schwert und Sporn mit der schlanken Gestalt eines gereonischen Ritters zu verbinden und auch des Greises Körperhaltung, wie die Bildung des zurückgeschobenen Fusses, an das Gegenstück in dem Dombilde zu gemahnen.

3. Laut schriftlicher Tading zu Bozen vom Montage nach Urbani 1471 hatte Michael Pacher für die Pfarrkirche in Gries die Fertigung eines Flügelaltars unter der Bedingung übernommen, dass ihm zur Vollendung der Arbeit eine Frist von 4 Jahren verstattet, das Eisenwerk unentgeltlich geliefert und während der Vergoldung und Aufstellung des Altars angemessene Kost gegeben werde. Die Zahlung des Arbeitslohnes von 350 Mark Berner sollte in Raten erfolgen, zur Schlichtung etwaiger Streitigkeiten ein Schiedsgericht berufen sein[2]).

Am Fuss des Guntschna, dessen Porphyrhalde eine reizende Fernsicht über das Etschland eröffnet, hebt sich unfern des Benedictinerklosters Gries der Pfarrkirche schlanker Helm über die Rebenflur. An den gothischen, 1414 mit dem romanischen Schiff verbundenen, 1462 erneuerten Chor, schliesst sich eine später erbaute Seitencapelle, die in dem flügellosen, 3,80 m hohen, 2,76 m breiten Schrein des restaurirten Altars ein werthvolles Fragment jenes Denkmals bewahrt, von dem der Sarch und Aufsatz, die Seitenfiguren und die Flügel bis auf wenige Reliefs verloren gegangen sind. Nach dem Wortlaut des Vertrages waren für den plastischen Schmuck des Schreins »Vnser lieben frawen Kronung« in den Massen der Bozner — nicht mehr nachweisbaren — Tafel, zwischen den Heiligen Erasmus und Michael, für den Hintergrund des Kastens »pannyr golt,« für die Aussenseite der Flügel blaue Farbe bedungen und dieser Vereinbarung entspricht die gegenwärtige Beschaffenheit der übermalten Sculptur.

In dem vertieften Mittelfelde kniet Maria auf erhöhtem Sockel vor dem Himmelsthrone und wendet das Haupt zur Seite, als wage sie nicht in das Antlitz des Weltbeherrschers und des göttlichen Sohnes zu schauen, die ihrem Haupt den Glanz der Krone verweben. Ihr rundliches Gesicht fesselt durch jugendlichen Liebreiz, den das Profil der kantig breiten Stirn, der geraden Nase und der vortretenden Oberlippe des kleinen geschlossenen Mundes in höherem Grade als die Vorderansicht mit den verschleierten Augen und dem Grübchen im Kinn enthüllt; der Ausdruck andachtvoller Stimmung wird durch die Haltung der breiten, organisch durchgebildeten Hände vor der Brust verstärkt. Die vollen Formen der gedrungenen, durch das gürtellose Kleid und die schwere Mantelhülle theilweis verdeckten Gestalt sind auf der Rückseite durch acht prächtige, über Nacken und Hüfte niederhängende Flechten

[2]) Das Original des Vertrages ist seit dem Tode des früheren Gemeindevorstehers Carl v. Zallinger 1865 verschollen; eine alte Abschrift der Urkunde bewahrt das Pfarramt Gries.

gut hervorgehoben. Wie die Bogenfalten der violetten Tunica, fallen auch die Mantelenden über den Rand des Sockels herab und werden hier von Engelshänden weiter auseinandergezogen; an den Seiten stören schnittige, kantige Brüche die Uebersichtlichkeit des goldenen Stoffs. Von dem Stabgeflecht des Fussgestells bleibt unter der gerieselten Borte des rothgekreuzten Teppiches ein schmaler Streif mit Dreipass- und Rautenverzierungen frei.



Mariens Krönung. (Gries, Pfarrkirche.)

Auf breiterem Sessel thront Gott Vater in schwerem, knitterig gebrochenen Mantel über fahlgrauem Unterkleide neben Christo, dessen Draperie in scharfem, hier und da gekünstelten Faltenwurf die Glieder umschliesst. Jener hebt segnend die Rechte, dieser hält in der Linken das Scepter, während Beide feierlich die Krone auf den Scheitel der Madonna legen. An der Schwelle des Greisenalters mit Furchen der breiten Stirn, bezeugt der Schöpfer des Himmels und der Erde in dem ruhigen Blick der klaren Augen, in dem weihevollen Zug des Mundes und der stolzen Zackenkrone seine Herrscher-

macht; aber während die würdevolle Miene des mächtigen, von fahlem Bart und Haar umwallten Kopfes und die aufrechte Haltung des Oberkörpers dieser hoheitvollen Majestät entsprechen, ist die geistige Natur des Sohnes minder deutlich in dem Antlitz Christi aufgeschlossen, das in dem dunklen Bart- und Haargelock, in Stirn und Wange, die Blüte der Männlichkeit entfaltet, ohne in dem verschleierten Blick und geöffneten Munde seelische Tiefe zu enthüllen und weder die erhabene Grösse des Vaters, noch die holde Lieblichkeit der Jungfrau erreicht. Hier wie dort bleiben die Körperformen von der Fülle des Gewandstoffs fast verdeckt, hier wie dort tragen die Hände ein weiches Gefüge und Christi erhobene Rechte mit biegsamen Fingern, schwellender Muskulatur der Innen-, Adern und Sehnen der Aussenflächen ist eine meisterhafte Schöpfung der Holzschnitzerei. Unter jeder Krone umzieht der Reif eines silber- und purpurfarbenen Turbans wie zur Milderung des Drucks und als verschönernde Zierde die Stirn.

In Uebereinstimmung mit der Uttenheimer Tafel begrenzen schmale Strebepfeiler das Mittelfeld, aber ihre Sockel bleiben verdeckt, die Schäfte tragen figurale und ornamentale Zier und das durchbrochene, von Strebebögen gestützte Stab- und Gitterwerk der Baldachine bekrönt mit luftigem Schrein die Seitennischen, wie das Schiff des Himmelsdoms, unter dessen höherem Gewölbe die Taube über dem Haupt der Jungfrau schwebt. War dort die Architektur von strenger Einfachheit, so erscheinen hier die Bögen feiner durchgebildet, die Baldachine reicher belebt, die Wimperge schmaler, die Krabben zierlicher und auch die Fussgestelle kunstvoll aufgebaut. Zwar bleiben die Seitenfiguren von dem Schauplatz der Krönung nach wie vor geschieden, allein indem die trennenden Glieder als Träger holder Himmelsboten dienen und das Ornament die Hauptgestalten nicht verdunkelt, tritt die Mittelgruppe von dem wandartigen Hintergrunde klar und deutlich hervor.

An dem Schauspiel nehmen dienende Engel theil, die unten als Mantelträger der Madonna, an den Seiten als Musikanten figuriren, hoch oben in schwebender Stellung einen Teppich auseinander breiten und so mit Sang und Klang, in Mienen und Geberden, die Freude an der Erhebung ihrer Herrin bezeugen. Die Einen in der Tiefe, den lockigen Scheitel vom Turban bekränzt und die silberfarbnen Flügel auf den Boden gestützt, die Andern an die Pfeiler gelehnt, mit jubelnden Accorden die Gloria verkündigend, jene wie diese bemüht, die blossen Füsse unter bauschiger Gewandung bald hervorzuschieben, bald zurückzustrecken —, überraschen durch den Rhythmus der Bewegung und die Lieblichkeit der Form, indess die oberen, auf blauem Grunde gemalten Zeugen mit gehobenen Flügeln unter den Gewölbebögen schweben, mit ausgebreiteten Händen die Teppichborte fassen und das Köpfchen mit den wallenden Ringellocken leicht zur Seite neigen. Ohne den Formenreiz der Mantelträger und die Fröhlichkeit der Musikanten, erscheinen ihre langgezogenen, durch schmale Wangen, die gerade Nase, und die vorstehende Oberlippe des geschlossenen Mundes individualisirten Gesichter ernster, ausdrucksvoller, als die Kinderschaar und der Schnitt ihrer rosa, blassgrau, grün und bläulich — in den Farben der Flügel — ausgeführten Tuniken stimmen mit den Teppich-

haltern auf der Uttenheimer Tafel so vollkommen überein, dass kaum ein Zweifel an dem einheitlichen Ursprung dieser Lichtgestalten entstehen kann. Ist das Oval der Wange dort ein wenig mehr gerundet, so trägt der Umriss doch den Linienzug derselben Hand, die unter den breiteren Bögen des Uttenheimer Baldachins auch den Köpfen volleren Umfang verlieh.

Im bischöflichen Ornat ohne Krummstab, steht Erasmus in der linken Seitennische auf niedrigem Gestell und hält als Zeichen seines Martyriums eine Winde, um deren unteres Ende der goldene Mantel sich rollt. In die weiche Muskulatur des Gesichts mit langer gerader Nase über kleinem Munde sind leichte Falten gegraben, die unter dem vorstehenden Kinn zusammenschliessen und — wie die Ringe der halbgeschlossenen, seitlich schauenden Augen mit geschweiftem Oberlide — die Beschwerden des Berufs verrathen. Aus den ernsten Zügen leuchtet milder Sinn und Festigkeit der Ueberzeugung, die mit feierlicher Ruhe sich paart. So grob die kräftigen Hände, so steif die Draperie: während der Mantel faltenlos vom rechten Arm, in schweren Brüchen von der Schraube niederhängt und die silbergraue, befranste Dalmatica wie ein Panzer Brust und Leib umschliesst, legt sich der Alba weisser Stoff in dicht zusammengeschobenen Falten um den rechten Unterarm.

Mit allen Reizen der Jugend und Schönheit ist die lebensgrosse Figur des Erzengels Michael ausgestattet, der zur Rechten des Himmelsthrons das Schwert zum Stosse auf den feuerspeienden Drachen unter seinen Füssen erhebt und in den halbverschleierten Augen wie in dem feinen Munde die Ruhe eines Himmelsbewohners bewahrt. In dem edelgeformten Angesicht lassen die zarten, rosig angehauchten Wangen, die gerade Nase und das gerundete Kinn die Stofflichkeit des Erdenkindes vermissen und die marmorglatte, schöngewölbte Stirn erhält durch das reiche, unter lichtem Turban niederwallende Flechtenhaar einen frauenhaften Schmuck. Zu der hohen Gestalt stimmen die lebensvoll durchgebildeten Hände, von denen die Linke den Mantelstoff der Tatze des Ungeheuers zu entwinden sucht, und die Faltenbrüche der Gewandung enthüllen die Beweglichkeit des Helden in dem Streit. Des Mantels goldner Stoff ist über beide Arme zurückgeschlagen, um die blaue Innenseite von den scharfen, etwas verworrenen Brüchen der äussern Hülle abzuheben und die silberfarbne, durch gekreuzte Bänder vor der Brust zusammengeschnürte Tunica wird zwischen den Krallen des Ungethüms in tiefe, schnittige Falten gepresst. So hat der Meister dem Märtyrer des christlichen Glaubens die Jünglingsgestalt des streitbaren Helden gegenübergestellt, in dem Engelspaar, dessen feingezeichnete, zartschattirte Portraits den Hintergrund der Nische über beiden Köpfen vertiefen, die obere Reihe der Himmelsboten abgeschlossen und die bewegten Gestalten der musicirenden wie der dienenden Engel dem Sockel- und Pfeilergerüst mit feinem Raumgefühl verwoben. Mit der seelischen Hand Christi wetteifert der zurückgestreckte Fuss eines Sängers an Natürlichkeit der Form.

Nach dem Willen der Besteller sollte die Krönung Mariä eine Wiederholung der Bozner Altartafel sein; Entwurf und Ausgestaltung der Gruppe weisen aber auch auf den Zusammenhang mit einem Bilde der Münchner

Pinakothek: die Erhebung der Jungfrau zur Himmelskönigin auf einem schwebenden, von Engeln getragenen Thron.[3]) Zu beiden Seiten begleiten geflügelte Sänger, Klarinetten- und Posaunenbläser, Geiger, Lauten- und Harfenspieler mit lieblichen Melodien das Fest. Wie die Hauptfiguren mit der Krönungsgruppe, tragen die Musikanten der unteren Reihe mit den Teppichhaltern in dem Grieser Schrein so viele verwandte Züge, dass die Vergleichung beider Werke unerlässlich scheint. Auf der Münchner Tafel — Nr. 625 — ist Maria zwar in voller Vorderansicht dargestellt, das Haupt und die segnende Rechte Gott Vaters zur Seite geneigt: im Ganzen und Grossen stimmt die Haltung der Trias mit den Sculpturen Michael Pachers überein. Wie dort der Weltenschöpfer in der Würde eines Kirchenfürsten zur Rechten des Sohnes thront, ist hier Jehova in erhabener Ruhe, grossartiger als die Nebenfiguren, charakterisirt. Noch genauer sind die Brustbilder der untern Engel in den Zügen, dem lockigen Haar und der geradlinig gefalteten Tunica auf der Uttenheimer Tafel und in Gries wiederholt. Obwohl die geistvoll aufgefassten Künstlerköpfe des grossen Doppelchors eine höhere Stufe der Meisterschaft und den unmittelbaren Einfluss der Eyck'schen Werkstatt bezeugen, sind sie doch von Pachers Gestalten in dem Umriss der Formen wie in den Faltenbrüchen und Farben der Gewänder kaum zu unterscheiden. Wie das Motiv der Erhöhung Mariä auf einem von Engelshänden getragenen Thron in dem Tode der Madonna zu St. Wolfgang etwas freier wiederkehrt, bilden die Apostel auf dem Mantelsaum des Wolfganger Kirchenfürsten das plastische Seitenstück zu den Heiligen, welche der Mantelborte Gott Vaters eingewoben sind . . und die Gruppirung der Engel in Gries wie in St. Wolfgang lässt noch in den mannigfachen, durch die Architektur des Altarschreins bedingten Aenderungen den Anschluss an die Münchner Composition erkennen, die aus dem Jahrzehnt von 1450 bis 1460 datiren mag. Muthmasslich hat Pacher dieses trefflich componirte Oelgemälde auf der Wanderung gesehen und in sein Skizzenbuch übertragen: seiner Thätigkeit in Bruneck als Maler und Schnitzer ist sicher die Kenntniss der flandrischen und auch der Cölner Schule vorangegangen.

Von den Flügelbildern des Grieser Altars sind nur zwei übermalte, 1,70 m hohe, 1,34 m breite, in neue Rahmen gefasste, Reliefs der Verkündigung und heiligen drei Könige dem Gotteshause verblieben. In offner Halle, deren runden Bogen die Rippen des gothischen Gewölbes durchkreuzen, kniet Maria in goldenem Mantel über gürtellosem Kleide vor einem schmucklosen Pult und wendet nicht ohne Neugier und Befremden das Antlitz nach dem Himmelsboten, dessen reichbekleidete Gestalt zur Linken mit gehobenen Flügeln und segnend vorgestreckter Rechten auf der Täfelung des Bodens in gleicher Stellung verharrt. Das gescheitelte Haar der Jungfrau fliesst in langen Strähnen über die Schulter herab; das volle Oval ihrer Wangen wird durch das spitze Kinn nicht unharmonisch abgeschlossen, die geschweiften Augen bleiben verschleiert, die Lippen geschlossen, die Züge werden von der Botschaft kaum

[3]) Von dem Kunstcharakter dieser eigenartigen, auf Gold gemalten Tafel gibt die gelungene — infolge gütiger Vermittlung des Galerie-Directors Herrn Dr. Reber ausgeführte — Photographie von Hanfstängl in München ein treues Spiegelbild.

bewegt — und die gekreuzten Hände vor der Brust künden Ergebung in den Rathschluss des Herrn. Im Schmuck des blonden Haargeringels über der hohen Stirn, mit feinem Umriss des Gesichts und edlen Körperformen eint der Engel grössere Anmuth und geistige Tiefe als Maria, aber wie die Gestalt der Jungfrau unter schwerer, in überhäufte Falten gebrochener Goldgewandung fast verschwindet, werden seine schlankeren Glieder bis auf den linken Fuss von der knitterigen Mantelhülle zum grossen Theil verdeckt. Massig sind die Nimbenscheiben, voll und schwer die Flügel, plump die Taube und das Kindlein geschnitzt, dessen Körper auf dem Kreuz — wie in dem Münchner Bilde Nr. 616 von dem Meister der Lyversberger Passion — zwischen den Gewölberippen der Decke nach dem Haupt der Beterin niederschwebt. Die gemalte Landschaft des Hintergrundes scheint den Guntschna vorzustellen, ist jedoch durch Farbenüberstrich bis zur Unkenntlichkeit verwischt.

Auf der zweiten Tafel bringen die Weisen aus dem Morgenlande dem Kinde zu Bethlehem ihre Weihgeschenke dar. Zweifellos ist das Relief eine Wiederholung des Olanger Bildes, von dem es sich durch leichte Aenderungen der Gruppirung und den Wegfall des Beiwerks unterscheidet, das in der engen Hütte keine Stätte fand. Bei gleicher Stellung der Magier ist die heilige Familie dichter zusammengedrängt und Josef hier zur Linken der Madonna hinter das Kindlein gerückt. Die Ausgestaltung des Entwurfs in Holz bedingte weitere Abweichungen von dem Gemälde, dessen feine Linienführung dem Schnitzer unerreichbar blieb. Wie die Figur des Kleinen mit plumper Brust und dünnen Armen, deuten die meisten Köpfe und Gewänder auf Gesellenhand. Während das kugelrunde Gesicht in der scheuen Miene die kindliche Natur getreuer als das greisenhafte Antlitz auf der Olanger Tafel widerspiegelt, fehlt den ausdruckslosen Zügen der Mutter Lieblichkeit . . und die äussere Erscheinung Josefs mit dem blöden, verzogenen Munde steht hinter der malerischen Gestalt des Alten auf dem vorgenannten Bilde zurück. Das Kleid der Madonna bleibt bis auf wenige gerade Falten von dem goldenen Mantel bedeckt, dessen schnittiger Faltenwurf das Auge fast verletzt.

Zwischen dem knienden Könige, der des Knaben linken Arm erfasst, um dessen Hand zu küssen, und dem Mohren an der offnen Thür, die einen Ausblick auf das Hochland von Palästina eröffnet, neigt sich der König von Saba mit erhobenem Weihrauchgefäss gegen die heilige Familie und legt die feine Linke an den Turban mit der Zackenkrone auf dem wallenden Gelock. Anmuthiger als Caspars würdevoller, etwas grob geschnittener Kopf und Balthasars, in Stirn und Augen wohlgestaltetes, durch den missfälligen Mund entstelltes Angesicht, sind Melchiors feine Züge von der Hand des Meisters modellirt. Wird des Greises kräftige Gestalt von goldner Tunica und einem Ueberwurfe, dessen Ende dem Kästchen zur Unterlage dient, die Figur des zweiten Weisen von dem hartgebrochnen Mantelstoff über engem Kleide verhüllt, so schimmern des Mohren elastische Glieder durch das straffe Beinkleid und den kurzen, goldgesäumten Gürtelrock. Spitzschnabelige Stiefel umschliessen bis zum Knöchel die Füsse des Jünglings, ohne die Natürlichkeit des Lederschuhs zu erreichen, der so biegsam um Caspars zurückgestreckten linken Fuss

sich schmiegt. Aus dem forschenden Blick des schwarzen Magiers, der mit breitem Turban die üppigen Haare bedeckt, leuchten Neugier und verständnissvoller Sinn. Unter dem Deckengetäfel schwebt ein Engel in flatterndem Mantel mit puppenhaftem Gesicht neben dem grossen vielstrahligen Stern; die landschaftliche Scenerie ist von dem Uebermaler ausgelöscht. Wenn die massigen Heiligenscheine, die harten regellosen Faltenbrüche der Gewänder und die mangelhafte Durchbildung der Körperformen dem Ungeschick des Mitarbeiters zuzuschreiben sind, so deuten manche gelungene Einzelheiten und die treffliche Figur des Mohren auf Michael Pachers geübtere Hand.

St. Barbara zur Linken, St. Katharina zur Rechten der erneuerten Pedrella, zeigen in dem breiten Oval der Wangen mit hoher glatter Stirn, gerader feiner Nase und weltlichem Ausdruck der Züge, wie in dem weichen Faltenwurf der Doppelgewandung etwas freiere Behandlung als die Typen der Verkündigung, mit denen sie die schmalen, etwas steifen Finger theilen, doch dürfen sie wohl unbedenklich als Ueberreste des alten Werkes angesehen werden.

Da an der Rückenwand Farbenspuren auf dem Holzgetäfel wahrzunehmen sind, so galt es vom Friedhofe aus, durch das südliche Fenster des Chors nach dem Bildschmuck des vorspringenden Mittelfeldes zu schauen. Zwar sind die verdunkelten Scheiben mit Drahtgeflecht und Spinngewebe überzogen, doch lassen sich im Sonnenlicht die Malereien dieser Tafel ziemlich deutlich unterscheiden: die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel ziert das untere Feld.

Eine rundbogige Halle ist durch zwei Gesetzestafeln als Jehova's Heiligthum bezeichnet und der Boden mit goldenen Münzen bestreut. In der Mitte schiebt Christus mit der schmalen Linken einen Händler aus dem Seitenschiff, indem der wohlgebildete Daumen auf dessen Schulter sich legt und die übrigen Finger den Druck zu unterstützen scheinen, ohne den Körper des Mannes zu berühren, der die vollgerundeten Glieder unter hellgrünem Mantel verbirgt. In dieser Haltung der zierlichen Hand ist die sanfte Natur, in der erhobenen Geissel die sittliche Entrüstung des Heilandes glücklich charakterisirt. Das längliche, in der Farbe des hellgrauen Untergrundes gelassene, in der Mitte zerstörte Gesicht hat durch die halbgeöffneten Augen, den schwach entwickelten Wangen- und lockig geringelten Kinnbart keine ausdrucksvollen Züge gewonnen; das braune, von blondem Geriesel durchzogene Haar beschreibt in der Scheitelung ein spitzes Dreieck über der Stirn und fällt in losen Strähnen auf die Schulter, in kleiner Locke auf die Wange herab. Wie der Kopf ist auch der Körper ohne Modellirung geblieben, die Gewandung glatt, der Aermelstoff in leichte Falten geschoben, der unschön gebogene Fuss ohne Rücksicht auf naturgemässe Bildung ausgeführt. Des Händlers Angesicht wird von der Figur eines Jünglings verdeckt, der in rückseitiger Stellung blondes Haargeringel unter braunem Turban zeigt und in dem feinen Oval der linken Wange keine leidenschaftliche Erregung sehen lässt. Zur Rechten Christi flieht ein Jude in braunem Aermelkleide, auf dem Silberhaar das hohe Barett, mit gefülltem Beutel und sucht in dem schurzartigen Ueberwurf verschüttete Münzen aufzufangen, welche die Linke vergebens vor dem Niederrollen zu

bewahren sich müht. An dem schmalen Gesicht mit niedriger Stirn senkt sich die Nasenwurzel zwischen borstenartig bewimperte Augen, deren dunkle, von gelbbrauner Iris umsäumte Sterne in der Rückschau alle Affecte eines niedrigen, von Eigennutz beherrschten Gemüthes in düsterer Klarheit enthüllen. Die schiefe Haltung des reliefartigen Kopfs, an dem die tiefherabgezogene Nasenspitze mit dem vorgestreckten Kinn über dem zahnlosen Munde sich zu vereinigen strebt, die Furchen der Wange und die faltige Umrahmung der festgeschlossenen Lippen verstärken die Kraft des flammenden Blicks, lassen Habgier, Furcht, Erbitterung und Schmerz über den Verlust des Goldes aus den holzschnittartigen Zügen lesen. Hals und Nacken sind von braunen Faltenstrichen auf demselben gelblichfahlen Ton durchzogen, den Gesicht und Hände tragen und Abblätterungen der glanzlosen Farbe auch unter dem Schurz zum Vorschein bringen, der folglich den Körper grundirt. Kleine, braunschattirte Hände mit gutgezeichneten Fingern zeigen trotz der flüchtigen Behandlung ausgebildetes Naturgefühl.

Ebenso einfache Umrahmung hat der Maler dem Mittelbilde: Christus lehrt im Tempel — gegeben. Auf erhöhtem Sessel sitzt der Knabe in blaugrüner Tunica, den Scheitel von blondem, kunstlos gestrichenem Haar bedeckt, und begleitet mit lehrhafter Geberde — den linken Zeigefinger in die ausgebreitete Rechte gelegt, den Daumen aufgerichtet und zurückgeschoben — das göttliche Wort. Die Beschädigungen des flachen, ohne Schattirung gebliebenen Gesichts haben nicht den Umriss der halbgeöffneten Augen, nicht die feine Bogenlinie des geschlossenen Mundes berührt. Aus der Thüre erblicken die Aeltern das vermisste Kind: Maria mit verhülltem Kopf und Kinn hält die umschatteten, von aufwärts gestrichenen Wimpern besetzten Augen in leichter Ueberraschung und Befriedigung auf den Liebling gerichtet und trägt in dem ernsten Munde den Ausdruck der Verständigkeit; ihr Glorienschein verdeckt das halbe Angesicht des Mannes, der in dem spannungsvollen Blick, wie den prophetenhaften Zügen, Neugier und Verwunderung über den Verkündiger des Evangeliums verräth. Drei Bekenner des alten Glaubens sind in der Widerlegung dieser Offenbarung begriffen. Im Vordergrunde — rückseitig — ein Jüngling auf niedriger Bank, in grüner Tunica und weissem Ueberwurf, dessen Stoff durch grüne, hier und da durchkreuzte Schattenstriche in flache Partien gegliedert ist, Scheitel und Nacken von aufgelöstem Ringelhaar bedeckt, mit beiden Händen das Buch Mose oder der Propheten ausgebreitet. Zur Seite ein älterer Genosse in brauner, durch gekreuzte Bogenstriche schattirter Gewandung, mit grünem Turban auf dem unschön ausgestalteten Profil, das durch den starren Blick, die herabgezogene Spitze der Nase und den offnen Mund die Rathlosigkeit des Schriftgelehrten ahnen lässt: das Buch liegt am Boden, der Weisheit Quell versiegt. Muthig setzt der dritte, durch Tracht und Stab als Priester bezeichnete Kämpe den Wettstreit um die Giltigkeit der alten Satzung fort, doch auch in seinen Zügen malt sich Staunen über die Beredsamkeit des Knaben: krampfhaft sind die gekrümmten Finger der Linken auf die Innenseite des Talmud gepresst und die tiefgesenkten Augen bleiben auf die Zeilen der Schrift gebannt. In dem gefurchten Gesicht ist wohl das ernste

Sinnen des gereiften Mannes ausgeprägt, allein die Kraft des Geistes reicht zur Vertheidigung der alten Satzung nicht mehr aus und so tasten die Finger in dem Buche, um Beweise für die Widerlegung der neuen Lehre aufzusuchen. — Ungleich schwächer als die Widersacher, ist der Verkündiger des Evangeliums charakterisirt; dennoch bilden die jugendlich weichen, von Seelenfrieden und geistiger Klarheit durchleuchteten Züge zu den erregten Mienen der Tempelhüter und Gelehrten einen versöhnenden Gegensatz.

Auf dem obersten Felde ist die Vermählung Mariä in skizzenartiger Zeichnung und mit ausdrucksvoller Belebung der Köpfe dargestellt. Wie auf dem Gemälde des grossen Urbinaten in der Brera zu Mailand, steht Maria zur Rechten, Josef zur Linken des bärtigen Priesters, der die schmalen Hände des Paares ineinander legt, den Blick jedoch, fast mit dem Ausdruck des Bedauerns, auf den Bräutigam wendet, dessen missmuthiges Gesicht und weitgeöffnete, von borstigen Wimpern eingefasste Augen kein Strahl des Glücks durchleuchtet. So schlicht die Gestalt in mattblauer Tunica über gelbem Beinkleid, das der schmale Schuh über dem Knöchel fester zusammenschnürt, so unschön die flache Stirn, das spärliche Silberhaar, der verkümmerte Lippenbart, die scharfgezeichnete Nase und das spitze Kinn, obwohl die hagern Wangen den feinen Umriss früherer Tage nicht völlig verloren haben. Zwar ist das Bild der Jungfrau ebenso sorglos entworfen, allein ihr leichtgeneigtes Haupt mit hoher Stirn trägt das Gepräge der Jugend, in dem aufgelösten Haar unter goldener Krone eine reizvolle Zier und der feine Mund mit eingesenkter Spitze der Oberlippe kündet die Lauterkeit ihres Gemüths. Ueber dem grünen Kleide legt sich der glatte weisse, von der feinen Linken aufwärts gezogene Mantel um die schmalen Glieder und die flache Brust. Von den Nebenfiguren sind die weiblichen Zeugen an der rechten Seite staffelförmig übereinander gestellt, die abgewiesenen Freier zur Linken in gleicher Weise über Josefs Kopf hinausgerückt. Zunächst der Braut steht Anna, deren Gebende von dem Ausschnitt des Gesichts nur die umschatteten Augen und den abwärts gezogenen Mund enthüllt, in grauem, kunstlos gefalteten Kleide, aus dem sich ihre Linke auf das niederrieselnde Haar der Tochter schiebt. Freudigere Theilnahme verklärt die edlen Züge einer vollerblühten Freundin in der zweiten Reihe, die in dem Schnitt des Gesichts mit aufgepufftem Haar an die Portraits der Heiligen Barbara und Margaretha auf dem Welsberger Stöckel gemahnt. Ueber die hohe Stirn, die klaren Augen und den schönen Mund ist eine Fülle von holder Weiblichkeit gewoben, während das Spiel der vorgestreckten Linken die Mitbewerber bedeutet, dass ihr Hoffen unerfüllt geblieben. Mit geringschätziger Miene schaut die ältere Nachbarin zur Seite, wo der Mittelpfosten den Kopf eines Mannes zum Theil verdeckt. Um so klarer treten zwei abgewiesene Freier in stattlicher Tracht und selbstbewusster Haltung aus der obern Reihe hervor: der Eine in hellgrauem Kopftuch auf dem blonden, flachgerieselten Haar, der Andere in pelzverbrämtem Sammtbarett und goldbrauner, kräftig schattirter Gewandung, beide Arme vor der Brust gekreuzt. Jener hat die Stirn zurückgeschoben, die Nase lanzenartig vorgestreckt, den Mund zu bittern Worten geöffnet und die faltig umzogenen Augen unverwandt

auf den Genossen gerichtet, dessen kantiges Gesicht geringere Wohlgestalt und die Spuren reiferen Alters zeigt, der aber mit grösserem Gleichmuth seine Niederlage trägt und die matten Sterne auf Mariens schöne Freundin richtet, deren Zügen das stille Behagen an dem Schauspiel hohen Liebreiz verleiht.

Auf diesen skizzenhaften, für den Nachweis des Zusammenhangs mit späteren Werken nicht bedeutungslosen Aussenbildern hat der Maler die Vorgänge ohne decoratives Beiwerk und ohne landschaftliche Hintergründe dargestellt, die Körperformen ohne Modellirung, glattanliegende Gewänder ohne Musterung wie ohne Vertiefung des Stoffs durch dunklere Schattirung gelassen und die Faltenbrüche bald durch grobe Strichelung, bald durch gekreuzte Schraffirung flüchtig ausgeführt. Während die Gesichter der Frauen das grauweisse Colorit des Christuskopfes tragen, zeigen die Händler, Rabbiner und Freier gelbe, braun schattirte Carnation der lebensvollen Züge und geben ihrem Mienenspiel durch den Ausdruck der forschenden, flammenden Augen Verständlichkeit und Kraft. Dagegen beseelt die jugendlichen Frauenköpfe stiller Frieden, die Augensterne spiegeln unschuldvollen Sinn und wie kein Schatten des Missmuths ihre Stirne trübt, enthüllt noch keine Runenschrift den Widerstreit des Geistes mit der Sinnlichkeit.

Indem das Mittelfeld mit den flacheren Seitennischen zur Rechten und Linken durch eine Diagonale verbunden wird, erhält die Rückwand des Schreins eine fünffache Gliederung. Auch auf den Seitentafeln sind Scenen aus dem Leben Christi und Einzelgestalten aus dem Kreise der Kirchenheiligen wahrzunehmen: links unten enthüllt der Spiegel: Christi Einzug in Jerusalem. Der Heiland reitet auf einer Eselin nach der Stadt, hält den Zügel und einen Palmzweig in den Händen und blickt aus weitgeöffneten, vortrefflich modellirten Augen forschend vor sich hin. Dem blassen, bärtigen Gesicht gibt der feingeschweifte Mund den Eindruck ernster Sinnigkeit. Ein violetter Mantel über grüner Tunica deckt die Glieder und das hellgraue, im Gange begriffene Thier, vor dem ein Mann aus dem Volk sein Gewand auf die Strasse breitet, während Kleiderstoffe und Zweige den Boden bedecken. Am Rande hebt ein Maulbeerbaum sperrige Aeste mit gekrümmten Blättern über des Reiters Haupt und umstrickt des Zöllners rundliches Gesicht. Dem Zuge folgen drei Apostel: zunächst Johannes, dessen jugendlicher Kopf mit goldigem Haar, tiefherabgezogener Nase und feiner Spitze der Oberlippe, unter erläuternder Geberde nach dem tieferstehenden Genossen sich wendet, der in dem kahlen Scheitel über vollgerundetem Gesicht von gelber Farbe, in den dicken Lippen des breiten Mundes, der stark vorstehenden Nase und dem kurzen Vollbart ein mehr sinnliches als geistiges Gepräge trägt, in dem Feuerblick nach dem Messias des Apostelfürsten Kraft und Tiefe ahnen lässt. Die Flächen ihrer Hände sind schattirt, die Finger modellirt, die Augen mit grossem Fleiss gezeichnet, die Haare sorgsam durchgebildet und die Mienen von ernster Empfindung belebt. Die Scene bringt die Schilderung des biblischen Chronisten in knapper Fassung, ohne Volksgewimmel, ohne landschaftlichen Hintergrund . . . und in den Hauptgestalten dämpft die Ahnung der Passion den Widerhall des Hosianna, mischt dem festlichen Jubel einen schwermuthvollen, elegischen Ton.

Rechts unten, auf der östlichen Seite, bleibt der Vorgang etwas räthselhaft. Man sieht des Heilandes leichtbekleidete Gestalt mit gebundenen Händen wehmuthvoll das Haupt vor dem Richter (?) neigen, der zu Ross mit Scepter (oder Lanze) in der Linken, die Rechte vor die Brust gestreckt, gleichmüthig auf den Gefangenen schaut, in dem goldbraunen Ringelhaar und dem krausen Gelock des getheilten Bartes eine natürliche Zierde trägt. Zur Rechten, neben Christo, hält ein Mann den Fuss des Reiters umfasst, und das Antlitz fragend aufwärts gerichtet; ihm folgt ein grosser magerer Hund mit gesenktem Kopf und gehobener Ruthe; über seinem Scheitel tritt das Gesicht eines Kriegers oder Fahnenträgers mit gelbem, schwarzdurchwirkten Banner hervor, darüber ist der obere Balken des Kreuzes wagrecht durch das Bild gezogen. Auf der äussersten Linken steht ein Mann mit einer Ledertasche — die auf Judas deuten könnte — an dem Gürtelkleide und blickt entblössten Hauptes, die zurückgebogenen Finger der Linken ein wenig vorgestreckt, mit lautem Aufschrei nach dem Herrn. Gras und Pflanzen entspriessen auf beiden Bildern dem Boden, doch scheint die letzte Tafel auch bauliche Formen der Passionsdarstellung zu verweben. Auf dem untern Abschnitt der Verbindungsflächen führt Agnes in weissem, blassgrün schattirten Kleide unter grünem, um den Leib gezogenen Mantel, das Lamm am Bande auf die grüne Weideflur und hält mit Daumen und Zeigefinger der Linken eine Palme umfasst; gegenüber steht, durch Buch und Palme nicht genau bezeichnet, eine zweite Heilige, in grüner glattanliegender Gewandung, deren verblichenen Stoff keine scharfen Faltenbrüche durchsetzen. Hier wie dort hat das längliche Gesicht nur durch den Umriss der hohen Stirn, den breiten Mund, das vortretende Kinn und die mehr angedeuteten als ausgeführten Augen leichte Gliederung erhalten, hier wie dort rieselt goldblondes Haar unter der Krone mit gewundenen Rankenspitzen über beide Schultern herab.

In dem Mittelstreifen watet zur Rechten St. Christoph als Träger des Kindes durch die Flut, — nicht riesenhaft gewaltig, wohl aber in tiefem Ernst, gedankenvoll; zur Linken erblickt man St. Nicolaus mit perlenbesetzter Mitra auf erbleichendem Haar und schwach belebtem rundlichen Gesicht, das durch die halbgeschlossenen, geschweiften Augen und den ernsten Zug des breiten Mundes an den Kopf des heiligen Erasmus auf dem Schrein des Wolfgangaltars erinnert. Die letzten sechs Felder sind der Besichtigung entrückt geblieben.

Unter Verzicht auf Glanz und Harmonie der Farbe sind die Gruppen und statuarischen Figuren — wie zur Fixirung des Grundgedankens — in matter Tempera, meist ohne feine Ausgestaltung der Einzelheiten oder der Umrahmung, in raschem Fluge ausgeführt; was dieser Bilderschrift jedoch an malerischem Reize fehlt, das ersetzt ihre Klarheit des Entwurfs und die Durchsichtigkeit der technischen Behandlung, indem gestrichelte Schattirung auf getuschtem Grunde den Köpfen individuelle oder typische Besonderheiten eingebildet hat, welche für den Nachweis des Zusammenhangs mit anderen Werken des Meisters schätzbare Vergleichungspunkte ergeben.

Fehlt dem Torso die harmonische Verbindung aller Theile, den Schnitzfiguren das ursprüngliche Farbenkleid, so versinnlicht die Vorderseite des

Altars, an dem kein Monogramm, kein Datum zu erspähen, doch das Geschick des Meisters für die Holzsculptur. Was dem Maler unerreichbar geblieben war: — die volle Beherrschung der Körperformen —, das errang der Schnitzer in der Gestaltung des gröberen Stoffs. Weiche, von der Steifheit in den früheren Bildern befreite Hände, plastisch modellirte, hier und da mit ungewöhnlicher Sorgfalt durchgebildete Füsse, zeugen für das wachsende Naturgefühl des Künstlers, der in gleichem Masse grössere Freiheit der Bewegung erstrebte, wie dies die reizenden Figuren der dienenden und musicirenden, durch die Draperie wenig beengten Engel erweisen. Wenn die Gewandbehandlung noch den ruhigen Fluss der Stoffe verleugnet, die Ueberfülle und die schnittigen Linien der Brüche das Auge verwirren, so entfalten einzelne Partien doch schon Biegsamkeit und enthüllen den Umriss der Muskulatur. Im Anschluss an den Grundriss auf der Uttenheimer Tafel ist der Himmelsdom mit seinen Nebenschiffen in reicherer Gliederung aufgebaut. Das starre Gerüst gibt für die Entfaltung der Handlung weiteren Raum, die Krönungsgruppe bezeichnet einen Fortschritt der Gestaltungskraft, einen höheren Schwung der Phantasie . . und aus den anmuth- oder hoheitvollen Zügen der Himmelsbewohner spricht des schaffenden Künstlers frommer Sinn.

4. Das Crucifix in der Pfarrkirche zu Bruneck hat zwar den alten Farbenüberstrich verloren und die Dornenkrone mit neuen Rankengewinden vertauscht, doch deutet die Individualisirung der überlebensgrossen Schnitzfigur fast zweifellos auf Michael Pacher's Hand. Mit gerade gespannten Armen und geneigtem Haupt hängt Christus an dem Kreuz und trägt in den abgezehrten Zügen die Herbigkeit des Todeskampfes mit einer Wahrheit zur Schau, welche die hohe Begabung des Künstlers für die Spiegelung der Wirklichkeit erweist. Während das brechende Auge sich dem Lichte verschliesst, der verzogene, mühsam geöffnete Mund den Eintritt des Todes verkündet und die gekrümmten Finger, die Falten der Stirn und des Mundes tiefempfundenen Schmerz verrathen, durchleuchtet die Sanftmuth des göttlichen Dulders das gramvolle Angesicht. Ist der Abschluss des Erdendaseins schärfer als die geistige Natur des Erlösers hervorgehoben, so entspricht diese Auffassung der Richtung jener Zeit, die unaufhaltsam nach anschaulicher Verkörperung charakteristischer Besonderheiten drängte. Deutlich schimmert jede Rippe durch die Oberhaut der hochgewölbten Brust, und wenn die Symmetrie des Knochengerüstes der natürlichen Gliederung nicht völlig entspricht, so ist das Muskelgefüge des Leibes mit vollem Verständniss der organischen Formen durchgeführt. Auch Bart und Haar, die Perlenreihe kleiner Zähne, Knöchel und Zehen lassen, ohne mikroskopische Genauigkeit, weder Naturgefühl, noch Sicherheit der Gestaltung vermissen; zugleich enthüllt das schleifenartig geschürzte, bauschig und knitterig flatternde Lendentuch eine Mannigfaltigkeit des Faltenwurfes, welche durch das Licht- und Schattenspiel die Körperformen um so klarer in das Auge treten lässt. Rückseitig sind die breiten Schulterblätter plastisch modellirt, die Lenden gewölbt, die Waden gerundet, die Kniegelenke vertieft und so die verdeckten Theile der Statue gewissenhaft dem Leben nachgebildet. Zugleich hat der Realismus des Martyriums durch die Betonung des seelischen Lebens

eine versöhnende Milderung erfahren: in dem schweren körperlichen Leide bewahrt der Erlöser die milde Ergebung seiner göttlichen Natur.

Es ist nicht ohne Interesse, dies ernste Werk mit der spätern Schöpfung Albrecht Dürer's in der Dresdener Galerie zu vergleichen, so weit die Eigenart des grossen Meisters in dem Lichtdruck zur Anschauung kommt. Dort ist das Haupt des Sterbenden mit der schattenden Dornenkrone gehoben, das Auge, ohne Verschiebung der Lider, nach dem Licht des Himmels gerichtet und das rundliche Gesicht von einem Hauch der Begeisterung verklärt, die in



Crucifixus. (Bruneck, Pfarrkirche.)

dem Ringen nach Befreiung — in dem Ausblick auf Erlösung — die Regungen des Schmerzes niederhält. Indem Dürer den Crucifixus in der Blüthe des Lebens mit kräftigem, durch feine Mittellinie getheilten Rumpf und schönem Ebenmaass der Glieder gezeichnet, mit tief herabgezogenen Armen an das Kreuz geheftet und die Wirkung des Martyriums nur in den gekrümmten Fingern und der aufwärts gezogenen grossen Zehe angedeutet hat, zeigt er die körperliche Pein der Macht des Geistes unterworfen. Unstreitig ist der Maler in tiefer Erfassung und Durchgeistigung der Erscheinung Christi dem Brunecker Schnitzer überlegen, allein das irdische Leid — die Wirkung der Kreuzigung auf das organische Gefüge — ist von Pacher mit grösserer Ver-

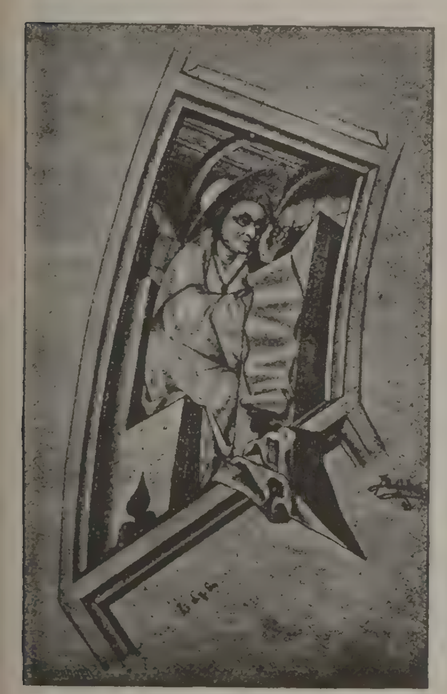
ständlichkeit und Kraft betont, die Tragik des Todeskampfes in ergreifenderen Zügen ausgeprägt.

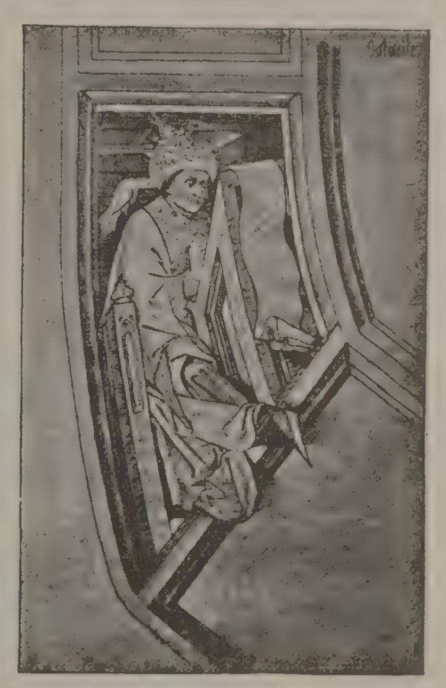
5. Am 28. October 1882 wurde der Bildstock in Welsberg durch die Fluthen des Puding zerstört. Von den Fresken dieses Denkmals sind wenige Fragmente geborgen, welche noch verblasste Farbenspuren bewahren und für die Wiederaufrichtung des Stöckels Verwendung finden könnten: die Figur der Gottesmutter ist bis auf den abgerissenen Kopf erhalten und mit dem Kinde in Zusammenhang geblieben; auf den kleineren Resten sind mit dem Colorit auch die Linien der Zeichnung verwischt. Zwar hatte der Bildstock schon eine Aenderung seiner ursprünglichen Gestalt erfahren: der kantige Sockel war von einem Mantel aus Stein umzogen worden, der die stark verblichene Bemalung des Fusses verdeckte und den ausgekragten Flügeltafeln eine Stütze gab; aber die sichtbaren Nischen- und Deckenbilder verbreiteten durch Harmonie und Reinheit der Farbe, Feinheit der Zeichnung, Formenschönheit und den geistigen Gehalt der Köpfe einen Abglanz jenes Zaubers, mit dem die Meisterwerke aller Zeiten den empfänglichen Sinn des Beschauers bestricken. Steinfarbige — gemalte — Leisten theilten und begrenzten das Gewölbe jeder Nische, deren Mittelfeld im Osten den Crucifixus, im Norden die Madonna mit dem Kinde, im Westen St. Sylvester und dessen Diacon, südlich die heilige Margaretha als figurale Verzierungen trug, während die Evangelistensymbole und Porträts der Kirchenväter die Felder der Decke erfüllten.

Vor einem gelben Pult, über dessen Rückwand die Pergamentrolle in flachen Bögen niederringelt, sitzt Gregor d. Gr. — über der Kreuzigung — bemüht, die Enthüllungen der Taube auf seiner Schulter in sichtbare Zeichen zu fassen. Aus dem scharfen Blick der verschleierten Augen ist die Mühsal der Forschung, aus dem gefurchten, greisenhaften Angesicht die geistige Grösse des Kirchenfürsten zu lesen, der im Schmuck des reichgesäumten Mantels und der Tiara mit dreifachem Kronenreif die Würde und Schlichtheit eines Weisen bewahrt, in der kräftig gebogenen Nase und dem scharfen Schnitt des Mundes Festigkeit des Charakters ahnen lässt. An dem weissen Mantel, der in freiem Wurf die gedrungene Gestalt umschliesst und in weichen Brüchen über die Sockelleiste niederhängt, gibt die Rinne unter dem Knie ein äusseres Merkmal pacherischer Bilderschrift. — Der Adler gegenüber hält mit scharfen Krallen das aufgeschlagene Buch umspannt, den Kopf mit vorgestreckter Zunge, wie zur Verkündigung des Evangeliums erhoben, die Schwingen ausgebreitet und trägt in Blick und Stellung den Stempel einer selbstbewussten Persönlichkeit.

Aufmerksamer, prüfend, überschaut Hieronymus auf dem nördlichen Felde den Inhalt seiner Schrift. Des Hutes flacher Rand verhüllt die Haare, ohne das runde Antlitz zu beschatten, dessen markig gerunzelte Züge von dem Scharfsinn des durchdringenden Geistes eine deutliche Vorstellung erzeugen; wie bei Gregorius fällt das Ende des rothen Mantels über die untere Leiste herab. — Dem Kirchenvater ist der Löwe gesellt: mit dem gehobenen Fuss, der zottigen Brust und mit dem lebensvollen Kopf ein gelungenes Seitenstück des kühnen Aars, obwohl die röhrenförmigen Flügel wie aus Holz geschnitzt erscheinen.

Ueber der westlichen Nische theilen sich der Engel, als Sinnbild des Evangelisten Matthäus, und Ambrosius in das Bogenfeld; jener hält knieend, mit gesenkten Flügeln, auf dem Oberschenkel das geöffnete Buch; dieser prangt im Purpurmantel mit dem vollen Selbstbewusstsein eines Kirchenfürsten auf dem einfachen Sitze und betrachtet wohlgefällig Zeile um Zeile des Textes, welchen die Feder in raschem Fluge auf die Rolle wirft. Während die gewölbte Stirn mit feinem Ringelhaar, die Adlernase über dem verständigen Munde, das verschleierte, faltig umrahmte Auge und das stark entwickelte Kinn dem Kopf den Ausdruck würdevoller Befriedigung geben, sind in dem





St. Hieronymus. St. Gregor.
Vom Welsberger Bild-Stock.

Angesicht des Himmelsboten, über dessen goldenen Locken sich ein grünes Kreuz erhebt, Schaulust und selige Ruhe als Gegensätze des Sinnlichen und Geistigen vereint. Die flache Brust und die elastischen Schenkel werden von weisser, gürtelloser Tunica umschlossen, deren Faltenbrüche die violette Schattirung wenig vertieft.

Auf dem südlichen Bogenfelde, neben dem Stier des Lucas, hat St. Augustinus, im Begriffe, den Stift zu schärfen, beide Arme auf das Pult gestützt und die umschatteten Augen auf das Werkzeug gerichtet. Das rundliche Oval der Wangen mit leichten Vertiefungen um die halbgeschlossenen Augen und mit kantiger Oberlippe, ist etwas flacher als bei St. Ambrosius gehalten; doch verwischen die Runzeln der Stirn und die Falten des leichtgeöffneten Mundes

— Spuren angestrengten Studiums mit Schatten der Bekümmerniss — nicht den Ausdruck milder Güte in dem schlaffen, schwachgerötheten Gesicht, dem der Forschergeist des heiligen Hieronymus versagt geblieben ist. — An dem stark verkürzten Stier mit dünnen Füssen und grünen, schweren Flügeln ist das Ohr, wie auf dem Olanger Dreikönigsbilde, gestutzt.

Ungezwungen sind die kurzen, vollen Figuren der Heiligen und des Engels schlankere Formen den perspectivisch vertieften, geschlossenen Räumen eingefügt und ihre lebensvoll individualisirten Züge mit einer Kraft und Wahrheit ausgestaltet, welche die gleichartigen Bilder der Pedrellaflügel auf dem Wolfgangaltar nicht erreichen. Selbst in den thierischen Symbolen der Evangelisten, von denen Aar und Löwe auf die Schrift, als Offenbarung aller Weisheit weisen, ist das Empfindungsleben wirksam verkörpert . . . und in ebenso feiner Weise sind die Stimmungen und Gefühle der statuarischen Gestalten in den Nischen schattirt.

Das östliche Mittelfeld ziert die Kreuzigung Christi mit den rothen Thürmen und bezinnten Mauern der heiligen Stadt: ein fleissig durchgeführtes, in den unteren Theilen zerstörtes Bild, das in der trefflich modellirten Hauptfigur die anatomische Durchbildung des Rumpfes mit erschlaffenden Armen und erstarrenden Füssen in gleicher Natürlichkeit, wie den Beginn des Todeskampfes in dem verdunkelten Auge und schmerzhaft verzogenen Munde des gesenkten Hauptes zur Anschauung bringt, von den Nebenfiguren der Gottesmutter und des Lieblingsjüngers jedoch nur die Köpfe erkennen lässt: — beide von wehmuthsvoller Empfindung bewegt, von perspectivisch verschobenen Nimbenscheiben umstrahlt. Flache Berge erheben sich schematisch über den Boden und verleihen unter dem heitern, bläulich abgetönten Himmel der Landschaft nicht geringen Reiz.

An den Seitentafeln bezeichnen Bilder der Apostelfürsten die Träger der grossen Idee, welche das religiöse Leben der alten Welt von Grund aus umgestalten sollte: der Eine in grüner, dunkelviolett schattirter Tunica, durch die Formengebung des mächtigen Kopfes und die gewaltige Stirn als thatkräftiger Begründer der Kirche, der Andere mit gesenktem Haupte, träumerisch sinnend, als empfindungsvoller Bote des Heils charakterisirt, Beide reliefartig von dem gothischen Gewölbe des engen Gemaches abgehoben. Erschüttert Petrus durch die Macht des überzeugenden Wortes, das der redegewaltige Mund verkündet, und den strengen, strafenden Blick, so fesselt der tarsische Jünger durch die Vertiefung in den Geist des Evangeliums, dessen beseligenden Einfluss seine weihevollen Züge enthüllen. Als solle das Schwert dem eigenen Körper Halt verleihen, umspannt die Rechte mit weichgerundeten Fingern leicht und lose den Griff. Kunstlos ist der Faltenwurf des rothen Mantels über violetter Tunica in grossen Brüchen durchgeführt.

In gewölbter Halle thront Maria mit dem Kinde auf dem nördlichen Felde und lässt in der sinnigen Miene des edlen, geneigten Hauptes, wie in dem ausdrucksvollen Munde mit hoher Ober- und geschwungener Unterlippe ungetrübten Frieden und die Seligkeit des Mutterglückes ahnen. Erscheint die Himmelskönigin in weissem, rothgesäumten Mantel über lichtem Aermel-

kleide, deren weiche, rosige Schatten die bauschigen Brüche des Stoffes schon verinnen lassen, mit zierlicher Krone auf goldbraunem, in lange Flechten aufgelösten Haar, mit hoher Stirn und seelenvollen Augen in dem Liebreiz unschuldsvoller Weiblichkeit, so enthüllen Mund und Augen des blühenden Kindes, das mit der Linken den dargebotenen Apfel, in der Rechten eine Kirsche hält, das Behagen eines harmlosen Gemüths, dem das Spiel mit glänzenden Früchten volle Befriedigung gewährt. So lieblich das Antlitz, dessen Rundung von dem Knopf des Kinns kaum unterbrochen wird, und so reizend das krausgeringelte Haar, über dem ein rothgekreuzter Nimbus wie des Mondes Sichel schwebt, so weich die schwellende, unverhüllte Muskulatur. — St. Barbara in rothem Mantel über grünem, gürtellosen Kleide, mit Schwert und Thurm in den steifen Händen, und die Patronin der Philosophie in grünem Obergewande, die Linke auf das Rad, die Rechte auf das Schwert gestützt, erfüllen die Seitenflügel: jede der heiligen Frauen jung und schön, in sinniger Ruhe, wie in süsses Spiel der Phantasie verloren, doch mit weltlicheren Zügen als die Himmelskönigin, nach deren Lichtgestalt die klaren Augen mit Befriedigung schauen; wie Katharinens scharfer Blick die Klarheit der philosophischen Lehrerin enthüllt, gibt Barbara's ernste Miene von der weihevollen Stimmung ihres frommen Gemüths ein treues Spiegelbild.

Westlich steht in offener Landschaft vor dem Papste Sylvester, dessen Sinn und Gedanken von dem Text des aufgeschlagenen Buches angezogen werden, ein Diacon in grüner, weitärmeliger Dalmatica. Während des Greises leichtgerunzeltes Gesicht mit hoher Stirn und Silberflocken an den Schläfen, in dem sinnigen Blick der geschweiften Augen und den feinen Linien des Mundes sanfte Ruhe bei der Ahnung trüben Geschickes bewahrt, blitzt aus den Sternen des jungen Priesters ein Glutstrahl der Begeisterung, aus dem offenen Munde spricht bange Erwartung und dem Mitgefühl ist Bewunderung für die Grösse des heiligen Vaters gemischt. — In geschlossenen Räumen figuriren seitlich: Florian in ritterlicher, stark verwischter Rüstung, gegenüber Leonhard, dessen Glieder ein dunkles Mönchsgewand verhüllt. Besorgt, fast blöde, schaut der jugendliche Patron des Feuers auf die Flammen einer brennenden Burg und schüttet Wasser in die Glut, während die Linke auf den Knauf des Schwertes sich stützt; die glatte Stirn wird durch goldbraunes Ringelhaar zum Theil verdeckt, die frauenhafte Weichheit der Wangen durch die gebogene Nase und den vorstehenden Mund kaum verwischt. Das Räthsel des Uebersinnlichen beherrscht die Seele des älteren Heiligen, der mit kahlem Scheitel und gefurchter Stirn, in dem gerundeten, gefällig gegliederten Gesicht den Frieden eines gottergebenen Gläubigen sichtbar werden lässt.

Liebreiz des Gesichts und Adel der Körperformen, deren Umrisse die schwungvollen Falten des Mantels nur in den unteren Theilen verhüllen, halten den Beschauer vor der Gestalt der heiligen Margaretha in der letzten Nische in Bann. Wie von der Poesie ihrer Legende begeistert, hat der Maler die Jungfrau aus Antiochien mit stolzer Krone auf der königlichen Stirn, mit sanftem Blick der klaren Augen als Muster lauterer Herzensreinheit in eine malerische Landschaft gestellt, deren belaubte Hügel und sonnige Gebreiten

das Licht des blauen, von blassen Wolkenstreifen durchzogenen Himmels bestrahlt. Die feine Rechte fasst das Kreuz, die Linke hält das Band des Drachen, dessen wundersamer Kopf mit feurigen Augen und vorgestreckter Zunge des Künstlers Freude an phantastischen Gebilden bezeugt. Die grüne, parallel gefaltete Tunica ist durch dunkle Schatten derselben Farbe und hellgrüne Lichter kräftig abgestuft: Schwanenflaum und Spitzenschleier dienen dem ausgeschnittenen Kleide zu aristokratischer Zier.

Mit dem Wanderstabe auf der Schulter, die Muschel und einen Streif des rothen Mantels in der Linken, schaut Jacobus — zur Rechten — forschend nach dem Reiseziel und runzelt, wie im Vorausblick von Hindernissen, die Stirn, dass sich Falte um Falte zwischen die düsterumschatteten Augen schiebt. Krauses Haar fällt unter dem bienenkorbförmigen Muschelhut bis auf die Schulter, dichter Vollbart kränzt die wettergebräunte Wange, verdeckt das Kinn und einen Theil der breiten, von gelblich weisser Tunica umschlossenen Brust, und die Furchen des ernsten Mundes deuten auf Beschwerden und Gefahr der Pilgerfahrt: dem Schattenriss kraftvoller Männlichkeit fehlt das Gepräge heldenmüthiger Entschlossenheit. — Durch den reichverzierten Abtstab und einen Fisch auf dem Buche ist der Kirchenfürst auf dem südöstlichen Flügel als St. Ulrich bezeichnet, den Heinrich der Städtebegründer zum Bischof von Augsburg erhob. Im Schmuck der Mitra und des purpurrothen, von breitem Bande vor der Brust gehaltenen, von brauner Sammtbordüre umzogenen Mantels tritt seine Gestalt als farbenstrahlende Erscheinung in den Heiligenkreis. Ohne die Thatkraft des Apostelfürsten, wie ohne das Selbstgefühl des Erzbischofs Ambrosius vereint der Sohn des Grafen Hubald von Dillingen die Lebensfreudigkeit des Weltmanns mit der Klarheit eines Weisen und dem frischgerötheten Gesicht mit weichem Munde gibt der Anflug milden Sinnes einen gewinnenden Charakterzug. Dem Wechsel von scharfen Brüchen und weicheren Bögen in dem Faltenwurf der Gewandung entspricht die freie Haltung der Figur, wie dem Zusammenklange von Sein und Schein in der männlich schönen Persönlichkeit die Farbenharmonie.

Obwohl die statuarische Stellung der Einzelfiguren wenig Spielraum für die Entfaltung dramatischer Motive bot, sind doch die ernsten Heiligen in ihrer feierlichen Ruhe anmuthig bewegt und die Köpfe hier von dem Feuer kühnen Thatendranges durchglüht oder in träumerisches Sinnen verloren, dort gramvoll beschattet oder von dem Widerschein innerer Befriedigung umstrahlt. Gestalten von Fleisch und Blut mit individualisirten Zügen sind in der Richtung auf das Uebersinnliche mit einer Meisterschaft charakterisirt, welche auf jeder Tafel des Künstlers Formgefühl, wie das Geschick zur Spiegelung des Seelenlebens erweist und mit den Vorzügen der sichern Zeichnung, der freien Gewandbehandlung und der wundervollen, in vierhundert Jahren kaum verblassten Farbengebung dieses Denkmal den berühmten Altarwerken Michael Pacher's würdig an die Seite stellt. Das obere Stöckelgemäuer war auf jeder Seite von verschlungenen, grau in grau gemalten Ranken mit violetten Nasen und Fischblasenornament umzogen, das Profil der Nischenflügel mit rothem Doppelfenster verziert, dessen Bogen den Dreipass trug.

Da vor dem Untergange des Bildstockes, der als strahlende Blüte mittelalterlicher Kunst die Zier des Ortes, wie des Pusterthals gewesen war, die wichtigsten Malereien von Franz Jobst aus Wien und einem tirolischen Zeichner nachgebildet wurden, so könnten die schätzbaren Reste der Madonna, des Crucifixes und anderer Heiligen bei der Wiederaufrichtung des Stöckels an der alten Stätte als Grundlage einer Restaurirung dienen, die in Form und Geist des alten Werks zugleich die ehrenvolle Huldigung unserer Zeit für den Genius des grossen Künstlers bezeuge.

(Schluss folgt.)

Zur Geschichte der Tafelmalerei in Böhmen.

Von Dr. **Joseph Neuwirth.**

In der Beurtheilung der Kunstdenkmale, welche in Böhmen sich vorfinden, ist mit Zuerkennung des Epitheton ornans »vorkarolinisch« eine nationale Bedeutung verbunden, mit welcher einige, sonst äusserst kenntnissreiche und thätige Forscher durch Einreihung einer ziemlichen Anzahl kunsthistorisch recht interessanter Werke in diese Kategorie den Beweis zu erbringen suchten, dass Böhmen vor der Zeit Karl's IV. ein von dem deutschen unabhängiges und selbstständiges, einheimisches und nationales Kunstleben besessen habe, als dessen Resultat der Aufschwung der bildenden Kunst unter genanntem Herrscher betrachtet werden müsse. Ist auch manche, nationaler Eigenliebe allein entsprungene Hypothese und begangene Fälschung bereits richtig gestellt und aufgedeckt worden[1]), so gibt es doch noch einige höchst interessante Denkmale in Böhmen, die aus den bisher als »vorkarolinisch« bezeichneten theils für die deutsche Kunst, deren Stempel sie tragen, zu reclamiren, theils genauer zu bestimmen sind.

Als das ausgezeichneteste unter den Tafelbildern, welche als Erzeugnisse altböhmischer Kunst ausgegeben werden[2]), gilt das in der spitzwinklig abschliessenden rechten Seitencapelle der Cistercienserstiftskirche zu Hohenfurth aufgestellte Marienbild, dessen Meister man auch ein demselben auffallend gleiches in der Minoritenkirche zu Krumau beilegen möchte[3]) welche beiden Werke bereits theilweise für die deutsche Malerei zurückgefordert sind[4]). Eine eingehende Würdigung derselben thut um so mehr

---

[1]) Woltmann, Deutsche Kunst in Prag, Leipzig 1877. — Woltmann, Zur Geschichte der böhmischen Miniaturmalerei, Repertorium für Kunstwissenschaft, II. 1. Heft. — Woltmann-Pangerl, Das Buch der Malerzeche in Prag, 13. Band der Quellenschriften für Kunstgeschichte etc. von R. Eitelberger v. Edelberg, Wien, 1878.

[2]) Palacky, Die älteste Epoche der schönen Kunst in Böhmen, Abhandlungen der königl. böhm. Gesellschaft der Wissenschaften, Prag 1837, p. 19. — Wocel, Grundzüge der böhmischen Alterthumskunde, Prag 1845, p. 155.

[3]) Mikowec, Alterthümer und Denkwürdigkeiten Böhmens, 2 Bände, Prag, I. p. 66. — Mikowec, Malerisch-historische Skizzen aus Böhmen, Wien 1864, pp. 220, 329.

[4]) Woltmann-Pangerl, Malerzeche, pp. 45, 46. — Woltmann, Geschichte der Malerei, Leipzig 1879, I. p. 395. — Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, 4 Theile, Wien 1871—79, III. p. 123, legt ersteres dem deutschen Meister Nicolaus Wurmser von Strassburg, p. 114 letzteres dem Italiener Thomas von Mutina bei.

noth, da die mittelalterliche Kunst der deutschen Malerschulen nicht zu viel so edel gehaltene Stücke mehr aufzuweisen hat und die Aufmerksamkeit der Fachkreise bisher in nicht genügender Weise auf die in einem dem Weltverkehre ziemlich abseits liegenden Kloster bewahrten Denkmale gelenkt erscheint. Gilt es aber, dieselbe einmal auf Tafelbilder des südlichen Böhmens hinzuweisen, so liegt es nahe, in den Kreis vorstehender Untersuchung ausser einem gleichartigen Bilde in der Gemäldegalerie des Stiftes Hohenfurth auch das an dem zweiten rechten Pfeiler der Budweiser Dominicanerkirche hängende einzubeziehen, welche Bilder insgesammt einer Kunstrichtung anzugehören scheinen und schon im Aeusseren eine gewisse Zusammengehörigkeit bekunden. Dagegen muss von einem ähnlichen in der Pfarrkirche des Städtchens Hohenfurth Umgang genommen werden, da eine alles entstellende Uebermalung keine Anhaltspunkte für sachgemässe Beurtheilung gewinnen lässt.

Alle vier Bilder sind mit einer hölzernen Rahmendecoration umgeben, deren Einführung nach Böhmen dem italienischen Meister Thomas von Mutina zugeschrieben worden ist [5]). Um das aus kleinen Holztafeln gefertigte Mittelstück legen sich die in dasselbe gut eingefügten und innig damit verbolzten Leisten, deren in einander greifende Theile durch Holzstifte gefestigt erscheinen; das Holz ist durchwegs weicher Natur. Auf der wohl präparirten Kreideunterlage ist der Goldgrund aufgetragen, in welchen ausser einem das Hauptbild umziehenden gothischen Leistenmuster auf dem in der Hohenfurther und Budweiser Kirche befindlichen die Contouren schön bewegter Engelsfiguren und auf jenem in der Hohenfurther Galerie reiche Ornamente eingeritzt sind, welche bei dem Krumauer eine Erneuerung des Goldgrundes verschwinden gemacht hat. Auch die Rahmen der beiden Hohenfurther Bilder, besonders der des zweiten, sind schön ornamentirt, während die schwarze Ueberfirnissung einzelner Theile des Budweiser nur schwache Spuren davon durchblicken lässt. Engelsgestalten mit Spruchbändern, Heiligenfiguren und theilweise jene der Propheten und Donatoren füllen die Leisten, welche nur auf dem Budweiser Bilde mit kleinen, miniaturartigen Darstellungen der Freuden Mariä geziert sind.

Die Dimensionen sämmtlicher sind bis auf das in der Hohenfurther Galerie, das mit Rahmen 0,765 m hoch und 0,673 m breit ist, und dessen Mittelstück eine Höhe von 0,53 m und eine Breite von 0,423 m hat, nur um weniges verschieden. Das Bild der Hohenfurther Stiftskirche erreicht mit der Umrahmung 0,987 m Höhe und 0,753 m Breite, das in Krumau 1,015 m und 0,847 m, jenes in Budweis 0,95 m und 0,775 m; die dazu gehörigen Mittelbilder sind 0,713 m, 0,731 m und 0,695 m hoch und 0,5 m, 0,526 m und 0,517 m breit.

Die drei letztgenannten Stücke stimmen auch in Conception und Durchführung ziemlich genau überein; die Gottesmutter hält das mit der Rechten nach der blitzenden Agraffe ihres Mantels langende, unbekleidete Kind auf beiden Armen nach links.

---

[5]) Grueber, Die Kunst des Mittelalters in Böhmen, III. p. 113.

Das Gesicht derselben ist ein feines Oval in edler Linienführung, die etwas länglich gezogenen, sanft geöffneten Augen sind von nur angedeuteten Brauen überwölbt, über welchen eine hohe, schöne Stirn sich aufbaut. Ueber dem kleinen Munde, dessen Lippen durchwegs ein ausserordentlich lebhaftes Roth bewahrt haben, sitzt eine fein gezeichnete, nicht zu lange Nase mit ziemlich schmalem Rücken und lebendig gearbeiteten Flügeln; das Kinn rundet sich lieblich und massvoll ab. Unter dem weissen, mit einfach gezackter Kante versehenen Schleier, der in wenigen, theilweise sogar harten Falten vom Haupte herniederfällt, quillt das goldblonde Haar in gestricheltem Vortrage hervor. Auf dem Krumauer Bilde ist der um das Haupt Maria's, das auf den beiden andern überdies eine hübsch ornamentirte, mit farbigen Steinen ausgelegte Krone ziert, sich ziehende Nimbus, der wie bei dem Kinde in den Goldgrund eingegraben ist, durch entstellende, vergoldete und mit Steinen besetzte Blechstrahlenkränze verdeckt, die den Genuss der Besichtigung wie bei dem gleichartigen Bilde in der Stephanskirche zu Prag ausserordentlich beeinträchtigen. Zwei fliegende Engel, deren Gesicht und Gewandung, wie auf einem Marienbilde aus dem 15. Jahrhundert im Museum der Stadt Prag, bloss mit feinen Linien in den Grund eingezeichnet ist, halten die Krone der Budweiser Maria, während auf dem Hohenfurther Kirchenbilde einer derselben anbetend kniet und der andere den Nimbus der Gottesmutter fasst.

Letztere trägt einen blauen Mantel mit rothem Futter, der vorn durch eine viereckige, fast rhombische, in Gold gegebene Agraffe zusammengehalten wird, deren Ornamente nur auf dem Hohenfurther Bilde noch mit effectvoller Malerei bunter Steine ausgefüllt sind, während auf dem Krumauer bloss der elliptische Mittelpunkt erkennbar ist. Die theilweise noch eckigen und spitzeren, doch auch wieder leicht fliessenden und in nicht zu grosser Zahl geworfenen Falten zeigen bereits den Zug der Kölner Schule [6]), die Gewänder derart zu brechen, dass die abweichende Farbe des hellen Futters neben der des oberen, meist dunkler gehaltenen Stoffes mehrmals sichtbar wird. Die Finger sind, soweit sie zur Geltung kommen, lang und schmal gerathen, aber fein behandelt; die Körperverhältnisse erscheinen durch die Faltengebung nur oberflächlich angedeutet und die Kehlpartie des durchwegs schlanken Halses auf dem Hohenfurther Bilde tritt in weichen Linien etwas mehr hervor. Der besonders in den Augen liegende Ausdruck sanfter Milde und Freundlichkeit, holdseliger Anmuth und herzgewinnender Zärtlichkeit, mit welchem die in ihrer reinsten und hehrsten Mutterfreude erfasste Maria zu dem auf ihrem Arme ruhenden Kinde herabsieht, wird nur in der rechten Gesichtspartie des Bildes zu Krumau durch eine ziemlich starke Lädirung, die wohl durch Ausspringen des Kreidegrundes entstand, und durch die an dieser Stelle vorgenommene Restauration wesentlich beeinträchtigt.

Das runde, volle Gesicht des Kindes ist auf dem Hohenfurther und Budweiser Bilde ziemlich stark aus dem Oval herausgetreten und verlässt in der rechten Wange ein wenig den Kreis, während es bei dem Krumauer in weicher

---

[6]) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, Düsseldorf 1874, VI. p. 407.

und correcter Linienführung gehalten ist. Dasselbe umschliesst ein auf letztgenanntem Gemälde durch einen blechernen Strahlenkranz verdeckter Nimbus, den zu Hohenfurth ein Engel trägt, dessen Contouren ohne Farbenauftrag bloss in den Goldgrund eingeritzt sind. Blonde, in zierlich anliegende Locken gelegte Haare, welche an jene des Christuskindes auf dem Nicolaus Wurmser beigelegten Freskenbilde in der Karlsteiner Marienkirche erinnern und zugleich in der Anordnung manches mit dem in einem Schreine der Karlsteiner Kreuzcapelle aufbewahrten Marienbilde des Thomas von Mutina gemeinsam haben, umrahmen das besonders auf dem Krumauer Mittelstücke äusserst reizende Gesicht, in welches als seine anziehendste Leistung der Künstler eine aus Mund und Augen sprechende Fülle von unschuldiger Freude, ungetrübt seligen Kinderglückes und wunderlieblicher Naivität gelegt hat, welche der mitunter aus Hand- und Fussbewegung sprechende Muthwille in ein noch helleres Licht setzt, dass man die Mängel einzelner Theile leicht mit in den Kauf nehmen kann. Aus den braunen ausdrucksreichen Augensternen zwischen den weichen, länglich gezogenen Lidern, die sich nur zu Hohenfurth mehr runden, und über denen die Brauen fast bloss angedeutet sind, jubelt das Vergnügen an dem glänzenden Lichtspiele der Mantelagraffe der Mutter, nach welcher die ziemlich schlanken Finger der Rechten haschen. Der ein wenig und anmuthig geöffnete Mund, auf dessen frisch gehaltenen Lippen ein schelmisches und zugleich herzinniges Lächeln liegt, und das bloss auf dem Hohenfurther Bilde etwas zu fleischig und voll abgerundete Kinn harmoniren mit der durchwegs proportional und schön modellirten Nase. Dagegen sind die Körperverhältnisse des unbekleideten Kindes, das im muthwilligen Spiele die nicht ganz gut erfassten und wiedergegebenen Füsschen hebt, nicht vollkommen den auf Studium der Natur gegründeten Anforderungen der Kunst entsprechend. So glücklich der Künstler überall die Bewegung des Knaben durch das Haschen nach der blitzenden Agraffe motivirt hat, ist doch mit Ausnahme des Budweiser Bildes die durch die sanfte Bewegung des Kinderkopfes bedingte Verkürzung des Halses zu weit gediehen, und der sonst fleischig abgerundete Körper, dessen unterer Theil auf dem Hohenfurther Bilde in unverhältnissmässiger Anschwellung verzeichnet ist, auf dem Krumauer aber bei starker Lädirung sich der Beurtheilung entzieht, nicht vollständig anatomisch correct. Nur letztgenanntes Bild bietet Finger und Zehen, die auf den beiden andern, besonders dem Budweiser, in fast gewaltsamer Auseinanderhaltung erscheinen, in ziemlich annehmbarer Zeichnung; auf dem Hohenfurther ist der rechte Oberarm ohne sonderliches Verständniss des menschlichen Körpers und das linke Knie in ausserordentlich spitzer Beugung gegeben.

Die Farbengebung reicht in den Fleischtheilen an die Kölner Schule hinan. Trotz des Aufsetzens stark weisser Lichter hat das Colorit durchaus nicht die fast krankhafte Blässe, welche die Meister Theodorich beigelegte, aus Raudnitz stammende Maria mit dem Kinde in der Galerie patriotischer Kunstfreunde in Prag besitzt; die Karlsteiner Maria des Thomas von Mutina weist mehr graue Schatten mit grünlichem Stiche um Augen und Nase auf, während das Incarnat der Nicolaus Wurmser zu Karlstein und in der Wenzels-

capelle des Prager Domes zugeeigneten Gemälde, wie das der Maria auf dem Mittelstücke und dem rechten Flügel des aus der Georgskirche auf dem Hradschin zu Prag stammenden und in obengenannter Galerie aufbewahrten Altarschreines mit dem unserer Bilder ziemlich übereinstimmt, welchem jenes der Maria in der Prager Stephanskirche ganz gleichkommt. Die frische Gesichtsfärbung ist zu dem in lebendiger Sättigung vom Goldgrunde sich abhebenden Gewande glücklich gestimmt; letzteres ist auf dem Krumauer Bilde in einem fröhlichhellen, aber etwas tieferen Blau gehalten, als das schmutzig verwaschene auf dem soeben erwähnten Meister Theodorich's und reicht mehr an den Ton Wurmsers heran, während jener des Hohenfurther mit dem dunklen Gewande der Maria des Thomas von Mutina harmonirt und fast in Dunkelgrün hinüberspielend auf dem Budweiser jener Färbung gleichkommt, die sich auf dem Hohenfurther Galeriebilde und den zwei kleinen, gleichfalls aus dem südlichen Böhmen stammenden Marienbildern der oben angeführten Prager Galerie findet. Die nicht zahlreichen, grösstentheils eckigen Falten treten durch wirkungsvolle, aber sparsame Schattengebung in gebrochenen Tönen trefflich hervor. In der Zeichnung findet sich auch nichts von den charakteristischen Merkmalen der sogenannten Prager Schule[7]), als deren wichtigster Vertreter Meister Theodorich mit den noch erhaltenen Bildern in der Karlsteiner Kreuzcapelle erscheint. Die Gesichtsbildung hat nicht das Gepräge des Strengen, Feierlichen und schwerfällig Steifen, wie bei der Raudnitzer Maria, sondern ist von dem Streben reiner Idealität geleitet, die in voller gerundete Formen mit weichem Schwunge der Linien Reinheit, Unschuld und Lieblichkeit, kindlichen Frohsinn und ungetrübtes Glück hineinlegt. So erscheint besonders auf dem Hohenfurther Bilde die Gottesmutter in ideal erhabener Schönheit, aber in dem reizenden und anmuthigen Antlitze findet sich kein charakteristisches Merkmal jenes specifisch böhmischen — oder offener gesagt tschechischen — Typus, der gar nicht darin zu verkennen sein soll[8]); dasselbe erinnert vielmehr überordentlich an die Maria Mutina's und die ausserordentlich feinen Köpfe an den Wänden der Karlsteiner Himmelfahrtskirche. Deutsche und vielleicht noch italienische Züge, aber keine tschechischen bieten unsere überaus lieblichen Marienbilder.

Das in der Bildergalerie des Stiftes Hohenfurth befindliche zeigt einige kleine Abweichungen von den eben geschilderten. In die hohe Stirn reicht theilweise der weisse, zartgekantete Schleier herein, der unter dem malerisch über das Haupt als Kopfbedeckung gelegten Mantel hervorquillt. Von dem Haupte gehen Strahlen aus, die ein wie sie selbst in den Goldgrund eingeritzter Nimbus abschliesst, dessen äusserem Kreise, wie allen die vier Seiten des Mittelstückes bildenden, gleichfalls eingegrabenen Leistenverzierungen Goldplättchen in Sternenform aufgenietet waren, deren Stifte noch insgesammt erhalten sind,

---

[7]) Schnaase l. c. VI. p. 442—443. — Woltmann-Pangerl, Das Buch der Malerzeche in Prag, Wien 1878, pp. 40—41. — Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschule, Stuttgart 1862, I. p. 54. — Hotho, Geschichte der Malerei, p. 359.

[8]) Mikowec, Alterthümer etc., I. p. 65.

eine Art der Ausschmückung, deren Spuren auch noch in den Scenen Mariä Verkündigung, Heimsuchung und Anbetung der Könige auf den Flügeln des aus der Georgskirche stammenden Triptychons der Prager Galerie wiederkehren. Kind und Mutter haben mehr runde Augen, auffallend kleinen Mund und niedliche Grübchen in dem schon gerundeten Kinn. Um den schlanken Hals Maria's liegt der breite Goldsaum der gothisch gehaltenen Rand-Dessins des blauen, stark in's Grüne spielenden Mantels, dem einst gleiche Verzierungen wie dem Nimbus aufgenietet waren. Die Finger der linken Hand der Mutter sind hölzern und eckig gebogen, die Oberarme des Kindes, dessen Leib sonst angehendes anatomisches Verständniss zeigt, nicht gelungen, dagegen die Zehen mehr als auf den übrigen Bildern zusammengehalten.

Maria hält den unbekleideten Knaben, dessen Linke mässig gehoben ist, mit beiden Händen rechts liebkosend gegen das Gesicht empor; doch greift die Rechte des Kindes nach einem herabfallenden Apfel, wobei es sich zu der 0,16 m hohen und 0,073 m breiten Figur eines betenden Cisterciensermönches in der rechten Ecke des Mittelstückes herabbeugt. Das Motiv des mit dem Apfel spielenden Kindes, das auch auf dem Raudnitzer Bilde Theodorich's zu bemerken ist, mag unter Karl IV. und später ein beliebter Gegenstand der bildenden Kunst gewesen sein, wie die Marienstatue in der Erzdechanteikirche zu Pilsen [9]) und die Maria auf der Mondessichel im Rosenkranze (E. C. 2034) der Prager Galerie beweisen. Da der Apfelbaum das Symbol der Erbsünde ist, so liegt in dem Haschen der Kindeshand nach der dasselbe bedeutenden Frucht der Gedanke, dass der Erlöser den Fluch der Sünde von dem unten betenden Mönche, aus dessen Händen das Spruchband mit den Worten »miserere mei deus« [10]) emporflattert, mit eigener Hand hinwegnehme.

Die Mönchsgestalt in der ursprünglich schwarzen Ordenstracht der Cistercienser ist, da ihr der Nimbus fehlt, nur als Votivfigur zu betrachten, deren Augen unter schön geschwungenen Brauen etwas convergirend gegen einander gestellt sind. Die Nase ist etwas breit und klobig, der Hals mit wenigen Linien ziemlich plastisch modellirt und der sparsame Faltenwurf wirkungsvoll geordnet. Die ganze Ausführung zeigt Streben nach Porträtähnlichkeit des als Donator zu nehmenden Conventualen, dessen Hausmarke neben ihm selbst angebracht ist. Denn nur als solche kann das rothe, goldgesäumte Schildchen gedeutet werden, dessen Buchstaben nur in willkürlicher Umbildung als Monogramm des Malers Thomas von Mutina ausgegeben werden konnten. Ergibt doch der paläographische Charakter der von genanntem Meister selbst verwendeten Lautzeichen auf Wandgemälden im Capitelsaale der Dominicaner zu Treviso [11]), die der angeblich daselbst geborene Künstler 1352 vollen-

[9]) Mikowec, Alterthümer etc. I., p. 26. — Grueber, Kunst des Mittelalters III, pp. 110—111.

[10]) Grueber, Kunst des Mittelalters, III. p. 113, liest dominus. — Mikowec, Malerisch-historische Skizzen aus Böhmen, Wien 1864, p. 224, liest deus; desgleichen Mikowec, Alterthümer etc., I. p. 66.

[11]) Seroux d'Agincourt, Sammlung von Denkmälern der Architektur, Sculptur und Malerei, III. pp. 125—126.

dete [12]), sowie des noch zu Karlstein bewahrten Schmerzensmannes und des von dort in das Wiener Belvedere übertragenen Triptychons [13]) zur Genüge die Haltlosigkeit dieser Autorschaft. Während die runde und geschweifte lateinische Majuskel [14]) der Inschriften genannter Werke deren Zusammengehörigkeit evident darthut [15]), weichen auch die minder sorgfältig ausgeführten Buchstaben auf den Spruchbändern der Engel in den Giebelfeldern beider zu Karlstein sichtbaren Flügel und des auf dem Seitenrahmen des Schmerzensmannes eingefügten, miniaturartigen Johannes des Täufers noch viel su sehr von den spitzen Ecken und steifen Linien des Hohenfurther Monogrammes ab, das mit dem Maler Thomas von Mutina in gar keinem Zusammenhange steht. Nur die etwas in's Graue spielende Schattengebung erinnert an die Karlsteiner Maria des letzteren, die aber vor der Hohenfurther einen ausserordentlich feinen und trefflich vertriebenen Farbenauftrag voraus hat; fast fühlt man sich an die Wurmser beigelegte Eigenthümlichkeit, die Farbe der höchsten Lichter in Klecksen stehen zu lassen [16]), d. h. die Lichter pastos mit nicht vertriebenen Pinselstrichen zu geben, gemahnt. Das rothe Mantelfutter, welches auch um den weissen, das blonde Haar deckenden Kopfschleier herausgeschlagen ist, tritt besonders in den weit herabfallenden Aermeln wiederholt in malerischer Faltengebung hervor, die sich nur reicher und wirksamer an der Rosenkranz-Maria der Prager Galerie findet. Im Verhältnisse zu den Arbeiten Wurmser's und Mutina's scheint das schon ziemlich stark mitgenommene und in der Mitte durch einen Sprung der Tafel verunstaltete Hohenfurther Galeriebild die Arbeit einer späteren Hand zu sein, welche Eigenthümlichkeiten beider Meister sich angeeignet hatte.

Um das Mittelstück der geschilderten vier Bilder zieht sich je ein durchschnittlich 0,08 m bis 0,115 m breiter, goldgrundirter Leistenrahmen, den Engels-, Heiligen-, theilweise auch Propheten und Donatorenfiguren, sowie auf dem zweiten Hohenfurther Gemälde überdies schöne Ornamente füllen.

Der obere Rahmen des Hohenfurther Stiftskirchenbildes und des Krumauer zeigt **drei** [17]) reizend gehaltene Engelsbrustbilder, deren Köpfe eine volle, runde Gesichtsbildung ausweisen; sie nehmen bei einer Höhe von 0,075 m bis 0,11 m fast die ganze Leiste ein. In den lebhaft gefärbten Gesichtern, deren Incarnat

---

[12]) Federici, Memorie Trevigiane sulle opere di disegno etc., Venedig 1803, I. p. 51. — Tiraboschi, Notizie de pittori Modenesi, Modena 1786, p. 269.

[13]) Joh. Quirin Jahn, Etwas über die ältesten Maler Böhmens, in Joseph v. Riegger's Archiv der Geschichte und Statistik in Böhmen, Dresden 1792, I. p. 12 mit dazu gehöriger Tab. I.

[14]) Jahn, l. c. p. 18.

[15]) Auf den Zusammenhang der Bilder in Treviso und des Wiener in den Buchstaben verweist bereits Wocel, Grundzüge der böhmischen Alterthumskunde, Prag 1845, p. 145 Anm.

[16]) Jahn, l. c. p. 33.

[17]) Wocel, Bericht über eine kunstarchäologische Reise in Böhmen und Mähren, Mitth. der k. k. Centr.-Commission, Wien 1858, III. Nr. 7, p. 174, zählt bloss einen Engel mit Spruchband auf dem Krumauer.

theilweise stark aufgesetzte weisse Lichter dämpfen, liegen grosse, ruhige Augen zwischen länglichen Lidern, über denen schwache Brauen sichtbar werden; die schmalen Nasen sind durchweg fein gezeichnet. Das Gewand ist eine Tunica mit weiten Aermeln und in der Farbe mit den graublauen, rothen und grünen Schwingen, die sehr kräftig bewegt sind, übereinstimmend; durch ein Schürzen desselben über den Hüften treten die gebrochenen Töne der Faltengebung wirksamer hervor. Die Finger der natürlich ausgebreiteten Arme sind bei ziemlich correcter Zeichnung durchweg schlank und halten 0,02 m und 0,023 m hohe Spruchbänder, von deren weissem Grunde die 0,018 m hohen und 0,003 m starken dunklen, mitunter auch mennigrothen Buchstaben die Worte abheben: »Regina coeli laetare quia quem meruisti (portare) resurrexit sicut di(xit).«

Die Krumauer Inschrift ergibt mit angehängtem Alleluja: »Regina coeli laetare allelulia ⁂ buia quem meruisti portare allelui(a) (resur)rexit sicut dixit alleluia.«

Auf dem Hohenfurther Galeriebilde sind die Spruchbänder tragenden Engel um einen vermehrt und je einer in der Mitte der Seitenrahmen und zwei auf der unteren Leiste vertheilt, während auf der oberen zwei schwebende Engel eine schön ornamentirte, mit Malerei der bunten Steine geschmückte Krone halten, welche 0,15 m breit und 0,075 m hoch ist und über Maria's Haupte schwebt. Sie haben die blonden, symmetrisch nach beiden Seiten fallenden Locken, wie die der andern Bilder, eine mit breitem Goldrande um den Hals versehene Dalmatica, über welcher auf der Brust die beiden Streifen einer golddurchwirkten Stola sich kreuzen, und die Schwingen in anderer Farbe glücklich zu der Gewandung gestimmt, indem das Lichtgelb und Weiss letzterer mit dem Roth harmonirt und dieses wieder mit dem Grün der natürlich behandelten Flügel verbunden wird. Wohl nur durch diese Farbengebung und Behandlung der Schwingen konnte die Ansicht begründet erscheinen, der Meister — nämlich Mutina — habe mit derselben Schablone die Engelsfiguren des Hohenfurther Galeriebildes und der Vera Icon im Prager Dome gearbeitet[18]). Diese Behauptung erweist jedoch bei genauer Besichtigung der Unterschied der Haltung und Kleidung als eine irrige; denn die Engel des ersteren wenden mit Ausnahme der oberen sich voll dem Beschauer zu und erscheinen in leicht behandelten Wolken, welche von den mit blitzenden Sternen durchwebten, grünlichblau und grau gefärbten Wolkenmassen verschieden sind, auf denen die Heiligenfiguren und Engel der Vera Icon, des Krumauer und der zwei in gleicher Rahmendecoration gehaltenen Marienbilder der Prager Galerie schweben. Jeder Engel trägt ein 0,02 m breites Spruchband, dessen rothe 0,019 m starken Lettern sich von gelbem oder weissem Grunde abheben; der rechts hält: »Regina . coeli . let[are alleluia],« die beiden im untern Rahmen »quia . quem . meru(isti) portare . a[lleluia),« und der linke ora . pro . nobis . deum . alleluia.

Auf der oberen Leiste des Budweiser Bildes findet sich der »Tod Mariä« in der im 14. und 15. Jahrhunderte gebräuchlichen Anordnung. Maria liegt

[18]) Grueber, Kunst des Mittelalters, III. p. 114.

auf einer einfachen Lagerstätte und hält die Sterbekerze in der Hand; die Apostel stehen rings herum. Einer derselben lehnt sich wie auf Blatt 17a des Passionales der Aebtissin Kunigunde von St. Georg auf dem Hradschin in Prag, das aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts stammt, über den untern Rand des Bettes. Die rundbogigen Fenster und der in dem Gemache aufgestellte Betschemel, auf welchem ein geöffnetes Buch liegt, zeigen den Sinn für decorative Ausstattung des Raumes.

Die beiden Seitenrahmen füllen mit Ausnahme des Budweiser Gemäldes über einander gestellte Heiligenfiguren, und zwar auf dem Hohenfurther und Krumauer je drei, auf dem Hohenfurther Galeriebilde je eines eingeschobenen Engels wegen nur zwei. Die beiden Hohenfurther Bilder besitzen auch fast dieselben Heiligen, weshalb sie in der Besprechung vorausgestellt werden mögen.

Den rechten Rahmen nehmen einmal die h. Apollonia, die h. Margaretha und der h. Simeon, den linken die h. Katharina, die h. Barbara und der Donator ein, während auf dem zweiten die h. Dorothea und Katharina, sowie die h. Margaretha und die h. Barbara erscheinen.

Die Gesichter der weiblichen Heiligen zeigen durchschnittlich ein feines Oval mit hoher Stirn und stark zurücktretendem Haar. Unter den meist nur angedeuteten, schön geschwungenen Brauen sitzen die länglich schmalen, sanft und voll aufgeschlagenen Augen, zwischen denen die fein und correct modellirte Nase über einem durchaus lieblichen Munde hervortritt. Der Hals ist überall schlank gerathen und stimmt zu den schlanken Körperformen, die der Faltenwurf stellenweise in ernster Spärlichkeit mehr ahnen als hervortreten lässt. Die von jener s-förmigen Windung, die den Standbildern der Gothik eigen ist, nicht freien Gestalten zeigen durchaus schlanke Verhältnisse in theilweise aus Mangel an Studium der Natur nicht ganz entsprechender Zeichnung, welche auch bei den Kölnern begegnet; die Hände sind lang und schmal, die Füsse auf dem Galeriebilde in zierlich spitze Schuhe gekleidet, welche fast kokett unter dem Saume des Kleides hervorschauen.

Die mantelartigen Oberkleider der Heiligen auf dem Bilde in der Stiftskirche lassen das rothe oder blaue Futter sich kragenartig um den Hals legen und frisch von dem blau oder rothgehaltenen Oberstoffe abheben; die Gewänder fliessen weich in schönen Linien, die Füsse verhüllend. Die Attribute bieten nichts Abweichendes: Apollonia hält in der Linken die Zange mit dem Zahne, Margaretha hebt anmuthig das Unterkleid vor dem zu ihren Füssen sich wälzenden Drachen, den die in der lateinischen Geberde des Segnens erhobene Rechte zu beschwichtigen scheint, Katharina erscheint mit Rad und Schwert, und Barbara mit einem Thurme, dessen Ziegeldach von einem Zinnenkranz begrenzt wird, in der Rechten; Krone und Nimbus fehlen nirgends.

Die detailirtere Behandlung der Gewandung und der Attribute lässt darauf schliessen, dass das Hohenfurther Galeriebild erst später in einer entwickelteren Kunstperiode geschaffen wurde. Der weite Mantel, dessen Falten schon reicher fallen, wird vorn nicht mehr durch eine kreuzförmige Agraffe zusammengehalten, sondern gestattet, leicht zurückgeschlagen, ein vortheilhaftes Hervortreten der in eng anliegenden Kleidern erscheinenden Gestalten. Um die

Hüften wird das mit mässigem Halsausschnitte versehene Untergewand aufgenommen, z. B. bei der h. Katharina durch eine schwarzweisse Schnur; ein breiter, zu der Farbe desselben contrastirender Saum — bei Dorothea und Barbara weiss gegen Schwarz und Roth, bei Margaretha röthlichgelb gegen Schwarz — stösst steif auf die niedlichen Schuhe der auf gothische Consolen gestellten Gestalten. Die schlanke Taille der h. Margaretha wird sogar durch ein weisses, mit rothem Schnürband über der Brust zusammengefasstes Leibchen noch mehr gehoben. Die schweren Brocatstoffe mit Gold- und Silbermustern zeigen die entwickeltere und glänzendere Farbe der Kölner Schule [19] und theilweise Anklänge an die Gewandung auf den Flügeln des Triptychons aus der Georgskirche.

Was die Attribute anbelangt, so ist zunächst das mit Rosen gefüllte zierliche, fast urnenartige Henkelkörbchen nur auf die h. Dorothea [20], nicht aber Kunigunde [21] zu beziehen, welch letzterer stets eine Pflugschar beigegeben ist [22]; höchstens könnte auch an die h. Elisabeth, die auch bisweilen Rosen in einem Körbchen trägt [23], gedacht werden. Margaretha hält den Drachen wie auf dem aus der Magdalenencapelle bei Wittingau stammenden Tafelbilde und den zwei in mit Heiligenfiguren bedeckten Rahmen gefassten Marienbildern der Prager Galerie wie ein Spielzeug auf den Händen. Der Thurm der h. Barbara zeigt eine kuppelartige Dachwölbung, während sonst ein Satteldach erscheint. Dass der Meister die Figuren auf Consolen stellte, welche die Gothik zur Anbringung der Standbilder benutzte, zeigt auf den schon mehr naturalistischen Sinn einer späteren Zeit, die auch Motive aus der Architektur entlehnte und die verschwommenen Wolken fallen liess.

Die sehr lichte Carnation, welcher stark weisse Lichter aufgesetzt sind, die auf dem Kirchenbilde zart vertrieben erscheinen, die schmelzenden, aber in kräftiger Sättigung aufgetragenen Farben, die meist recht gut zu einander gestimmt sind, das so beliebte Hervorkehren des Futters gegen den andersfarbigen Oberstoff deuten wieder auf die Kölner, deren Heiligenfiguren später wie auf dem Hohenfurther Galeriestück aus der besseren Gesellschaft jener Tage genommen erscheinen.

Es erübrigt noch die beiden Rahmenfiguren in der rechten und linken Ecke des Bildes in der Hohenfurther Stiftskirche zu besprechen, den an der Säge in der Linken kenntlichen h. Simeon und den Donator. Der scharf und charakteristisch modellirte Kopf des ersteren ist von lang herabwallendem, auch in die Stirn weit hereinreichendem Haar umrahmt und hat ein kräftiges Colorit; die Gewandung ist malerisch gefaltet. Die Ansicht des tschechischen

---

[19]) Schnaase l. c. VI. p. 403.

[20]) Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, Leipzig 1868, p. 931.

[21]) Grueber l. c. III. p. 113.

[22]) Alt, Die Heiligenbilder oder die bildende Kunst und die theologische Wissenschaft in ihrem gegenseitigen Verhältnisse, Berlin 1845, p. 176. — Otte l. c. p. 938.

[23]) Alt l. c. p. 211.

Kunstforschers Mikowec [24]), dass der Donator, nach dem Varium zu schliessen, ein Domherr gewesen sei, scheint im Verhältnisse zu der Woltmann's [25]), welcher darin einen Cistercienser erblickt, die begründetere. In dem vollen Gesichte werden unter stärker markirten Augenbrauen die runden voll geöffneten Augen sichtbar; die Nase ist unten etwas klobig und der Mund ein wenig lang gezogen. Der verhältnissmässig kurze Hals zeigt eine leichte Unterkehle; aus den gefalteten Händen schlängelt sich das Spruchband »Ora pro (no)bis vi(rgo) dei« [26]) empor. Hier nähert sich der Meister einer mehr porträtähnlichen, feineren Erfassung, die nach Individualitäten, nicht aber nach gewissen Gattungscharakteren, wie bei den Heiligen, sich richtet; dafür spricht schon eine zu letzteren im Gegensatze stehende Kürze und Gedrungenheit der Figur, das in den Kreis übergehende Oval des Gesichtes und die ein ausgeprägtes Gefühl für Körperlichkeit verrathende Modellirung.

Die untere Leiste des Hohenfurther Kirchenbildes, die wir gleich hier mitbesprechen wollen, bietet sieben kleine Heiligenhalbfiguren von 0,075 m bis 0,095 m Höhe und 0,062 m bis 0,095 m Breite dicht neben einander gereiht.

Von rechts aus die erste ist jene des h. Wenzel mit rothem Herzogshute und gleichem Mantel über dem am Halse sichtbaren Panzerkleide; in der Rechten flattert ein mit einem schwarzen Adler im weissen Felde geziertes Fähnlein, wie auf der Prager Vera Icon, deren gleiche Randfigur mit der in Rede stehenden den schwärmerisch schwermüthigen Ausdruck theilt. Neben ihm erscheint eine mit violettem Obergewande über weissem Unterkleide angethane Figur, deren schmale Rechte einen an einer weissen Schnur um den Hals hängenden kreuzförmigen Gegenstand fasst, während in der Linken eine Lanze ruht, an der ein rothes Fähnlein mit weissem Kreuze flattert; damit erscheint der oft mit einem Steine am Halse gekennzeichnete h. Florian gemeint [27]).

Haartracht, Gesichtsausdruck und Gewandung stempeln die von Mikowec für einen Jüngling ausgegebene dritte Gestalt besonders im Vergleiche mit der vierten gleichfalls gekrönten zu einer weiblichen, die wegen des beigegebenen Pfeiles auf die h. Ursula bezogen werden muss. Das hoch zurückgestrichene Haar und der kragenartige Umschlag des Mantelfutters um den Hals stimmen nur zu den auf demselben Bilde sichtbaren weiblichen Heiligen und der neben Ursula erscheinenden h. Elisabeth, deren Korb [28]) — ohne Rosen — eine Beziehung auf andere Heilige ausschliesst; letztere hat die Rechte in der Geberde des lateinischen Segens erhoben.

Die fünfte Figur zeigt einen mit Benedictinerhabit bekleideten, greisen [29])

---

[24]) Mikowec, Alterthümer etc., I. p. 65.

[25]) Woltmann-Pangerl, Malerzeche, p. 46.

[26]) Mikowec, Alterthümer etc., I. p. 66 liest übereinstimmend mit der beigegebenen Abbildung, aber unrichtig: »Ora pro ôbis sc. dei (genitrix)«.

[27]) Alt l. c. p. 173. — P. Raphael Pavel, Führer durch die sehenswerthen Räumlichkeiten des Stiftes Hohenfurt, Graz 1882, p. 20.

[28]) Alt l. c. p. 178.

[29]) Die dem Werke von Mikowec beigegebene Abbildung gibt die fünfte und siebente Figur zu jugendlich und ist für die Gestalten der untern Leiste recht unzuverlässig.

Abt mit dem Pedum in der rechten und einem rothgebundenen Buch in Goldschnitt in der linken Hand. Der Vergleich mit der Rahmenfigur der Prager Vera Icon und des unteren Theiles der Raudnitzer Maria lehrt, dass auf dem Hohenfurther Rahmen hiemit nur der h. Procop gemeint ist [30]), der dort ganz gleich ausgestattet erscheint.

Ueber lichtbraunem Untergewande trägt daneben Johannes der Täufer, auf dessen linkem Arme das Lamm ruht, einen violetten Mantel, den die rechte Hand unter dem Halse zusammenfasst, während in der linken ein weisses Fähnlein mit rothem Kreuze flattert.

Die siebente in brauner Mönchskleidung erscheinende Gestalt wird wegen der danebenstehenden Hirschkuh wohl besser auf den h. Ivan als den h. Leonhard gedeutet werden müssen, der ja in der Regel mit einer Kette um den Leib [31]) dargestellt wird. Der morose Gesichtsausdruck ist durch den Hauch der Askese bedingt, der sich über die Halbfigur ausbreitet.

Die Zeichnung der Gesichter ist normal und ziemlich correct, Einzelheiten, wie die nicht schöne Nase der h. Ursula, das etwas spitze Kinn des h. Florian, die derben Backenknochen des h. Ivan, weichen unerheblich davon ab. Die Carnation ist frisch und kräftig, das Haar des h. Wenzel, Florian und Johannes fällt gelockt, nur bei letzterem etwas struppig, auf die Schultern, Procop und Ivan sind tonsurirt. Die Faltengebung der Kleider ist sparsam.

Die unterste Leiste des Hohenfurther Galeriebildes zeigt zwischen den schon besprochenen zwei Engeln mit Schriftbändern die 0,075 m hohe und 0,07 m breite Figur eines Bischofes, der die Rechte segnend erhoben und in der Linken das Pedum hält; Pluviale und Mitra sind reich mit Goldmalerei ausgestattet. Der Mangel eines charakteristischen Attributes der kurz gedrungenen Gestalt mit derber Nase und breitem Munde macht die Beziehung auf einen bestimmten Heiligen unmöglich; vielleicht ist der h. Adalbert damit gemeint, den die Prager Vera Icon und das Raudnitzer Bild auch nur einfach als Bischof geben.

Charakteristischer und für die Zeitbestimmung des Bildes von hohem Werthe sind die Figuren der Krumauer Seitenrahmen, die durchweg Heiligen der Franziscanercongregation angehören, rechts der h. Franciscus, der h. Bischof Ludwig von Toulouse und der h. Antonius, links der h. Bernhardin von Siena, der h. Johannes Bonaventura und die h. Clara; sie haben eine Höhe von 0,28 m bis 0,315 m und eine Breite von 0,075 m bis 0,085 m. Sie erscheinen durchaus in der Ordenskleidung, der bei dem h. Ludwig und Johannes Bonaventura die Bischofs-, beziehungsweise Cardinalstracht beigegeben ist.

Die Köpfe der kurz gedrungenen männlichen Gestalten tragen starke Merkmale der Prager Schule [32]), sind fast eckig und werden durch stark hervor-

---

[30]) Pavel l. c. denkt an den hl. Benedict, der unbedingt hinter dem üblichen Typus des Landesheiligen zurücktreten muss.

[31]) Otte l. c. p. 938.

[32]) Schnaase l. c. VI. p. 443. — Woltmann-Pangerl, Malerzeche p. 40—41. —

tretende Knochen mager, streng und feierlich. Die Arme sind zu kurz und eckig bewegt, die in Brettsandalen mit einem Riemen steckenden Füsse plump und hölzern. Die Nasen des h. Bernhardin und Bonaventura, dessen Mund ausserordentlich breit gerathen, sind sehr derb; im Faltenwurfe liegt ernste Einfachheit. Doch offenbart sich auch wiederholt, besonders beim h. Ludwig, eine recht feine Behandlung der mit schwärzlichgrauen Schatten im Fleischtone modellirten Gesichter. An der graubraunen, von einem weissen, mit Knoten versehenen Gürtelstricke geschürzten Kutte sitzt die grosse vorn und hinten etwas zugespitzte Mozetta, an welche hinten die rundliche Kapuze angenäht ist; sie ist beim h. Ludwig und Johannes Bonaventura über deren Amtstracht herausgeschlagen.

Der h. Franziscus hält ein 0,075 m hohes Crucifix, dessen oberer Arm bei Auffrischung des Goldgrundes übermalt wurde und noch Buchstabenspuren der einstigen Aufschrift trägt, in der Linken. Von dem mit weissem Hüftenschurz bekleideten blutüberströmten Körper des Gekreuzigten pflanzen sich in schwachen rothen Linien die Stigmata auf den Körper des Heiligen fort.

Der h. Bischof Ludwig hat über der Ordenskleidung eine rothe Cappa, auf welcher Mozetta und Kapuze liegen, reichgeschmückte weisse Mitra und am vierten Finger jeder mit weissen Handschuhen bekleideten Hand einen Ring; die rechte hält den Krummstab. Zu den Füssen ruhen zwei unter spitzem Winkel gegen einander geneigte Schilde mit den Wappen von Neapel, Sicilien und Jerusalem; eine Krone liegt darüber. Der Kopf mit den unter der Mitra hervorquellenden Haaren ist sehr fein ausgeführt und hat auffallende Aehnlichkeit mit dem des Bischofs auf dem Ursulaflügel des berühmten Kölner Dombildes.

Der h. Antonius von Padua trägt in der Linken drei Lilien, aus deren stark in's Blaue spielenden weissen Kelchen die feinen gelben Staubfäden hervorlugen; in der Rechten ruht ein rothgebundenes Buch mit gelbem Schnitte. Die rechte Gesichtspartie ist stark lädirt, wie bei dem links oben erscheinenden h. Bernhardin von Siena, der irrthümlich als der h. Dominicus[33]) gedeutet wurde, dessen Ordenstracht und Attribute von unserem Heiligen ganz verschieden sind; denn wir erblicken keinen Dominicaner-, sondern einen Franciscanermönch, der in der rechten Hand eine monstranzartige Strahlensonne mit dem Zeichen JHS trägt, während in der Linken ein Buch liegt. Diese Sonne muss aber allein auf den h. Bernhardin von Siena gedeutet werden[34]), der Franciscaner gewesen und

---

Woltmann, Geschichte der Malerei, Leipzig 1879, I. p. 394 ff. — Hotho, Geschichte der Malerei p. 358 ff. — Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862, I. p. 54.

[33]) Woltmann-Pangerl, Malerzeche, p. 45. — Wocel, Bericht über eine kunstarchäologische Reise in Böhmen und Mähren, Mitth. der k. k. Central-Commission, Wien 1858, III. Nr. 7, p. 174 übergeht diese Figur gänzlich, obzwar sie für die Zeitbestimmung des Bildes äusserst wichtig ist.

[34]) Guénébault, Dictionnaire iconographique de monuments de l'antiquité chrétienne et du moyenage, 2 Bde., Paris 1843—45, I. p. 155.

sowohl als ausgezeichneter Prediger, als auch weil er einem herabgekommenen Handwerker rieth, nur Sonnen mit dem Monogramme Christi zu fertigen, wodurch dieser ein reicher Mann wurde, mit diesem bekannten Missionszeichen [35]) abgebildet wird. Diese Figur ist, wie wir später darlegen wollen, von grosser Bedeutung für die Bestimmung der Entstehungszeit des Krumauer Bildes.

Auf dem rothen Cardinalsmantel des darunter befindlichen h. Johannes Bonaventura liegen Mozetta und Kapuze. Die purpurfarbenen Schnüre des runden, flachen und breitkrempigen Hutes von gleicher Farbe werden in der Brusthöhe zu einem Knoten gefasst und fallen mit ihren Enden über den linken Arm hinab. Mehrere Ringe prangen über dem Handschuh der ein grüngebundenes Buch umfassenden Linken, während die durch Uebermalung entstellte Rechte ein Doppelkreuz hält, an welchem der eine Querbalken erst später hinzugefügt scheint. Die Füsse stecken in rothen Schuhen. 0,045 m unter dieser Figur ist die der h. Clara in der vorgeschriebenen Ordenstracht; sie hält in der linken Hand ein mit Goldschnitt verziertes, rothgebundenes Buch mit zwei Schliessen, in der rechten das mit lebhaftem Goldgelb übergangene, mit Deckel versehene Ciborium, dessen Umrisse gleich dem Kopfnimbus aller Heiligen in den Goldgrund eingeritzt sind. Das Gesicht steht dem der Gottesmutter an Holdseligkeit und Anmuth nicht nach; in der einfachen, edlen Liniengebung des zarten, ziemlich vollen Ovales athmet die ganze Unschuld eines jungfräulich Gott ergebenen Herzens und die Idee überirdischer Seelenschönheit. Die schlanke Haltung des Körpers und die graciöse Behandlung der schmalen Hände erhöhen den Grundzug des Zarten und Anmuthigen.

Auf der unteren Leiste des Krumauer Bildes begegnet zwischen den 0,105 m hohen und 0,075 m breiten Halbfiguren der Propheten Jeremias und Jesaias die des königlichen Sängers David in der Höhe von 0,09 m und in der Breite von 0,093 m, alle drei mit nur noch theilweise lesbaren Schriftbändern. Die beiden ersteren erscheinen als Greise in weitärmeligem grünen und violetten Oberkleide, dessen hellrothes und moosgrünes Futter sich ziemlich reich und malerisch faltet und fast kapuzenförmig um die fein modellirten Köpfe legt, deren Details ganz regelmässig gebildet sind; nur des Jesaias rechte Gesichtshälfte ist lädirt.

Das bis zu dem kurz gehaltenen Halse hinauf zugeknöpfte Unterkleid Davids verhüllt ein weiter, blauer Mantel, der vorn durch eine Schnur zusammengehalten wird, und auf welchem ein Hermelinkragen liegt. Das volle und breit aus dem Oval heraustretende Gesicht, welches jedoch nicht derb wird, die mässig hohe Stirn, die schmalen Augen, die längliche, etwas breite Nase und der freundliche Mund des leicht nach vorn geneigten Hauptes zeigen eine naturfrische Behandlung und Auffassung, die schon theilweise das bloss

---

[35]) Alt l. c. pp. 210—211. — Hack, Der christliche Bilderkreis, Schaffhausen 1856, p. 333 gibt als Ursache dieses Attributes an, dass der Heilige diese Vorstellung des Namens Jesu auf einem Brette dem Volke während der Predigt zeigte, was ihm Papst Martin als Neuerung verbot.

Traditionelle alter Formen überwunden haben. Die Spruchbänder des Jeremias und David bieten die nicht überall gleich gut lesbaren Inschriften [36]):

Jeremias Novum faciet dominus super (t)erram Femina (ci)rcumdabit vi(rum). (Jeremias 31, v. 22.)

David De fructu ventris tu(i) ponam super sedem tuam. (Psalm 131, 11.)

Trotz Verklecksung des concipiet ist die Jesaia's genau lesbar:

Isayas Ecce virgo concipiet et pariet filium. (Jes. 7, v. 14 [37].)

Der Buchstabencharakter stimmt vollkommen mit dem der Zeichen auf der oberen Leiste überein.

Die Seitenrahmen und die untere Leiste des Budweiser Bildes zeigen auf kleinen Bildchen, die durchschnittlich 0,115 m bis 0,125 m hoch und 0,1 m breit sind, die sieben Freuden Mariä.

Auf der rechten Seite stehen Mariä Heimsuchung und die Geburt Christi unter der oben in der Ecke erscheinenden Verkündigung, wo der weissgekleidete Engel mit blonden herabwallenden Locken und dem Lilienstabe in der Hand der ein aufgeschlagenes Buch haltenden, in den traditionellen Mantel gehüllten h. Jungfrau naht.

Die Scene der Heimsuchung bietet, wie gewöhnlich, nur die beiden einander begegnenden Frauen, deren Gestalten sich von dem als Hintergrund benutzten Sternenhimmel abheben, welcher viel an das sonst beliebte Motiv der aus den Wolken golden hervorleuchtenden Sterne erinnert, das z. B. als Postament der Seitenfiguren auf dem Krumauer Bilde bekannt ist.

In der untern Ecke rechts kniet bei der Geburt Christi Maria vor dem in einer korbartigen Krippe liegenden Kinde, das fast unkenntlich aus dem darüber herausgeschlagenen Strohe hervorsieht und ganz missrathen ist; so wenig als ihr von lang herabfliessendem Haare umrahmtes Gesicht ist das höchst mangelhafte des im Hintergrunde erscheinenden greisen Joseph gelungen. Mit glücklichem Humor ist das neugierige Hervorgucken des Esels behandelt und ein gekuppeltes Rundbogenfenster mit kurzem Säulenstamme als Hintergrund des Stalles verwendet.

In der Mitte der untern Leiste ist, mit der Entschlafung Mariä auf der obern correspondirend, die 0,223 m lange und 0,095 m hohe Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande. Maria in dem traditionellen Kleide

---

[36]) Dieselben sind bei Wocel, Bericht über eine kunstarchäologische Reise, Mitth. der k. k. Centralcomm., III. (1858) p. 174, gleich den Prophetenfiguren selbst, die Woltmann-Pangerl, Malerzeche, p. 45, ohne specielle Unterscheidung und ohne Lesung der Schriftbänder zum erstenmal erwähnt, gänzlich übergangen.

[37]) Bei den Gestalten des Jeremias und Jesaias finden sich dieselben Verse auf einer Casula aus dem 12. und einer aus dem 13. Jahrhundert zu St. Paul in Kärnten (Heider, Liturgische Gewänder aus dem Stifte St. Blasien im Schwarzwalde, Jahrbuch der k. k. Centralcomm., IV. (1860), pp. 121, 160); über ähnliche Anordnung vergl. Heider, Beiträge zur christlichen Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters, Jahrbuch der k. k. Centralcomm., V. (1861), p. 37, sowie Laib und Schwarz, Biblia pauperum, Zürich 1867, Text zu Taf. I. Tischendorf, Biblia sacra latina, Leipzig, 1873, pp. 797, 630, 728.

hält das in Leib und Extremitäten stark verzeichnete Kind auf dem Schoosse; hinter ihr steht der greise Joseph. Zu ihrer Linken nahen die drei Könige mit ihren Gaben; der erste hält knieend das viereckige Kästchen empor, während der zweite ein rundes Gefäss und der als Mohr mit turbanartiger Kopfbedeckung dargestellte dritte eine Weihrauchschale hält. Im Hintergrunde erscheinen Bäume und die Zinnenarchitektur einer gut mittelalterlichen Stadtmauer. Die Gruppirung der Figuren ist nicht ohne Geschick und Leben.

Die Scenen des Seitenrahmens zur Linken der Maria im Mittelstücke müssen, der historischen Aufeinanderfolge wegen, von unten nach oben betrachtet werden und bieten so über der Auferstehung des Herrn in den Dimensionen jener des rechten Rahmenstückes die Himmelfahrt Christi und die Krönung Mariä.

In der untern Ecke links erhebt sich der auferstehende Heiland, dessen Rechte in der lateinischen Geberde des Segnens erhoben ist, während die Linke das siegreich flatternde Kreuzpanier hält, aus dem Grabe; um den blossen, nicht gut modellirten Leib flattert ein rothweisser Mantel. Die Auffassung gemahnt an den Auferstandenen des einen Flügelstückes aus Wittingau in der Prager Galerie (Nr. 97).

Darüber ist die Himmelfahrt Christi, in Conception und Anordnung von der im Passionale der Aebtissin Kunigunde von St. Georg auf dem Hradschin in Prag, (dessen erster Theil datirt vom 27. August 1312, Prag, Universitätsbibliothek, Blatt 17a), jener an der Wand der Wenzelscapelle im Dome daselbst und der Hohenfurther Temperatafel — eines der neuen Tafelbilder auf Goldgrund in der dortigen Galerie — nicht verschieden. Die Gruppirung der Gestalten, die nach den aus den Wolken noch sichtbaren Füssen empor blicken, ist gut bewegt; im Hintergrunde leuchten Sterne hervor wie bei der darüber befindlichen Krönung Mariä in der obern Ecke links. Ueber dem Haupte der Gottesmutter halten Gott Vater und Sohn, beide gekrönt, eine Krone; der h. Geist wird in der darüber schwebenden Wolke sichtbar. Die Figuren der Rahmenscenen sind durchaus nicht fein und sorgfältig ausgeführt, meist fast schematisch bewegt und ziemlich derb; eine Uebermalung derselben zwingt, von einem Urtheile über die Farbengebung derselben abzusehen. Jedenfalls stehen die Verkündigung, Geburt Christi und Anbetung der h. drei Könige den gleichen Scenen auf dem Rahmen des Marienbildes der Stephanskirche zu Prag nach.

Es erübrigt nach der genauen Beschreibung der vier Bilder die Beantwortung der Frage, welche Hand dieselbe gefertigt hat und welcher Schule sie zuzuzählen seien.

Die Meinung des bekannten tschechischen Geschichtsschreibers Palacky[38]), dass die Hohenfurther Maria mit dem Kinde in der Stiftskirche das »schönste Denkmal altböhmischer Kunst sei«, zu dem schon im 15. Jahrhundert Wallfahrten unternommen wurden, bildete die Grundlage für die gleiche des

---

[38]) Palacky, Die älteste Epoche der schönen Kunst in Böhmen, Abhandlungen der böhm. Gesellschaft der Wissenschaften, Prag 1837, pp. 15—20.

verdienstvollen tschechischen Archäologen Wocel [39]) und die Hypothese, welche Mikowec [40]) rücksichtlich der Entstehung des Bildes aufgestellt hat. Die Sicherheit seines vorkarolinischen Ursprunges erbringen für ihn das Passionale der Aebtissin Kunigunde und das Königsaaler Marienbild. Die Vergleichung mit ersterem zeigt aber eine so grosse Verschiedenheit in Zeichnung und Farbengebung, dass im Vorhinein an keinen Zusammenhang gedacht werden kann. Die Gesichter des Bildes runden sich feiner ab, die Haare sind sorgfältiger behandelt, die Hände sind trotz aller Schlankheit weit natürlicher, die Arme nicht mehr gar so kurz, die Engel ganz verschieden von den auf dem Dedicationsblatte, sowie auf Blatt 5 b, 9 a, 14 a, 18 a, 20 a des genannten Passionales. Die Schärfe der Modellirung in letzterem, deren stellenweise stark grauschwarze Schatten dem Antlitze etwas Herbes und Ernstes verleihen, ist einer seltenen Weichheit der Linien gewichen, die sich der Schattengebung fast ganz entschlägt. Die Haltung der Rahmenfiguren zeigt einen weit erfahreneren Meister, als der Schreiber Beneš gewesen sein mag, welcher in Rücksicht auf den Umstand, dass sein Werk für eine hochgestellte Persönlichkeit, die Tochter des Königs Premysl Ottokar's II., bestimmt war, unstreitig zu den künstlerisch tüchtigsten Illuminatoren jener Zeit gehört und in seinem für die Geschichte der Miniaturmalerei hochwichtigen Passionale die besten Anhaltspunkte für die Malerei des beginnenden 14. Jahrhunderts in Böhmen gegeben hat. Das Bild in der Hohenfurther Stiftskirche steht aber an Lieblichkeit der Auffassung und Durchführung bedeutend über demselben, zeigt eine weit vorgeschrittenere Kenntniss der anatomischen Verhältnisse, correctere Zeichnung und Farbengebung, als die Malerei in Böhmen um 1312 und 1314, in welche Zeit der zweite Theil des Passionales fällt, gekannt hat.

So wenig als letzteres spricht das Königsaaler Bild für die Sicherheit des vorkarolinischen Ursprunges des Hohenfurther. Denn die Inschrift:

Dum Wenceslaus regalem conderet Aulam
Hanc posuit divae Virginis effigiem [41]),

welche dies Bild in die Zeit der Gründung des Klosters Königsaal durch König Wenzel II. hinaufrückt, **befindet sich nicht auf der Rückseite der Holztafel** [42]). Da nun Mikowec gegenüber der besonnenen Zurückhaltung Wocels [43]) dieselbe als noch bestehend und echt annahm, ist auch der von ihr auf die Entstehungs-

---

[39]) Wocel, Grundzüge, p. 155.

[40]) Mikowec, Alterthümer, I. p. 65.

[41]) Schaller, Topographie d. K. Böhmen, Berauner Kreis, p. 74. — Höchst auffallend ist es, dass die so ausführlichen Königsaaler Geschichtsquellen — Ausgabe von Loserth, Fontes perum Austriacarum, I. Abtheilung, VIII. Band, Wien 1875 — trotz wiederholter und eingehender Aufzählung der Geschenke des königlichen Stifters mit keinem Worte dieses Bildes gedenken.

[42]) Der noch jetzt in Königsaal stationirte Caplan untersuchte im Jahre 1874, weil er sich für die Frage interessirte, die Rückseite aufs eingehendste, fand aber, wie er dem Verfasser versicherte, keine Spur eines Buchstabenauftrages.

[43]) Wocel, Grundzüge, p. 154.

zeit des Hohenfurther Bildes gemachte Schluss ungiltig. Dass überdies das Königsaaler Bild gar nicht um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts, sondern höchstens in der zweiten Hälfte des letzteren entstanden sein kann, beweist ein Vergleich desselben mit dem schon erwähnten Passionale und dem in der Prager Universitätsbibliothek aufbewahrten Codex »Naučeni kreštanské prawdi« (Unterweisung in der christlichen Wahrheit) des Thomas Štitny. In dem ersteren findet sich nirgends der Kopfschleier der Frauen durch ein weisses Band, welches über den Augenbrauen sich hinzieht, zusammengehalten, während er in dem zweiten, z. B. Blatt 116a, also erscheint und desgleichen sich auf dem Königsaaler Bilde findet. Bedenkt man, dass die Künstler für die Heiligen ja in der Regel die Costüme der Vornehmen ihrer Zeit, welche einem nicht gar zu raschen Modewechsel unterlagen, zu verwenden pflegten, so muss diese Kopftracht der Gottesmutter zu Königsaal bei gänzlichem Fehlen im Passionale auf die Entstehung des Bildes in einer Zeit deuten, welche dieselbe kannte. Da sie aber im Erbauungsbuche des Thomas Stitny sich nicht öfter wieder und auf dem Raudnitzer Bilde Theodorich's, das in dieselbe Zeit fällt, gar nicht findet, ist sie vielleicht in dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts zu grösserer Verbreitung gelangt und auf bildlichen Darstellungen verwerthet worden, wodurch das Königsaaler Bild möglicherweise um fast hundert Jahre später zu setzen wäre, als Mikowec annimmt. So sehr die bräunlich schwarzen Schatten des Colorites an die Behandlung im Passionale erinnern, ist die der Haare doch wieder davon verschieden und mehr an Theodorich gemahnend. Doch ist das Königsaaler wohl wie jenes in der Strahower Galerie zu Prag befindliche Madonnenbild[44]) kaum in Böhmen, oder wenn daselbst, so höchstens durch die Hand eines Italieners entstanden, der es auch geschaffen haben könnte, ehe noch das Stirnband in Böhmen allgemein gebräuchlich war, aber nicht vor der Zeit, da Karl IV. wiederholt mit Italien in Beziehungen trat. Somit ist auch die Entstehung desselben in vorkarolinischer Zeit widerlegt und kann von ihm nicht mehr auf die »Sicherheit des vorkarolinischen Ursprunges« der Hohenfurther Maria geschlossen werden.

Da bei letzterer weder aus dem Hauptbilde selbst, noch den Rahmenfiguren ein sachlicher Anhaltspunkt für die Feststellung der Entstehungszeit gewonnen werden kann, muss man auf dem Wege, den das Urtheil von Fachmännern gezeigt, zu einem solchen zu gelangen suchen. Der, abgesehen von seiner nationalen Befangenheit, in Kunstdenkmälern Böhmens höchst kenntnissreiche Mikowec hat, wie später Woltmann[45]) auf den Zusammenhang der Hohenfurther und Krumauer Maria hingewiesen, indem er letztere **vor** die 1357 erfolgte Stiftung des Minoritenklosters durch die Brüder Ulrich, Peter, Jodok und Johann von Rosenberg ansetzt und der Hand desselben Meisters, die jene geschaffen, beilegen möchte. Die Uebereinstimmung in der

[44]) Grueber, Kunst des Mittelalters, III. pp. 115—116.

[45]) Woltmann-Pangerl, Malerzeche, p. 45. — Woltmann, Gesch. der Malerei, I. p. 395.

Auffassung und Anordnung ist so auffallend, dass man sich gern dem zusammentreffenden Urtheile zweier verschiedenen Richtungen angehörigen, bedeutenden Kunstforscher anschliesst, deren zweiter aber in ihnen Anklänge an die **Kölner Schule** findet. Da nun die eigentliche Entwickelung und Blüte derselben erst nach der Zeit Karl's IV. und theilweise in jene der so viele Kunstdenkmale vernichtenden Hussitenkriege fiel, fragt es sich, mit welchem Rechte an dieser Ansicht festgehalten werden kann.

Dass das Krumauer Bild nicht vorkarolinisch ist, beweist zunächst die geistliche Tracht des h. Bischofes Ludwig von Toulouse, der erst 1317 canonisirt wurde; seine Cappa, die sich erst auf den Denkmalen des späteren Mittelalters findet[46]), ist wohl zu unterscheiden von der Planeta, die der h. Adalbert noch auf der Prager Vera Icon und dem Raudnitzer Bilde Theodorich's trägt, und die Mitra sammt dem oberen Theile des Kopfes zeigt ausserordentliche Aehnlichkeit mit dem den Krummstab tragenden Bischofe des Kölner Ursulaflügels. Die anstatt des einstmaligen einfachen Kinnbandes von dem Cardinalshute des h. Johannes Bonaventura herabhängenden Schnüre mit Quasten[47]) sind erst ziemlich spät nach Einführung des Hutes (seit 1248) zur Verwendung gelangt und deuten wie des Heiligen erzbischöfliches Kreuz, das ja erst seit der Mitte des 14. Jahrhunderts üblich wird und hier sogar zwei Querbalken hat, während das des Prager Erzbischofes Očko von Vlašim auf dem Raudnitzer Votivbilde nur einen besitzt, auf eine weit spätere Entstehungszeit des Bildes. Ja die in dem linken Seitenrahmen oben erscheinende Figur des h. Bernhardin von Siena, dessen Identität Ordenstracht und Attribut ausser jedem Zweifel stellen[48]) und der **erst am 20. Mai 1444 gestorben ist**[49]), weist die Annahme der Entstehung des Bildes in vorkarolinischer oder karolinischer Zeit ein für allemal gebieterisch zurück. Dasselbe muss demnach **unbedingt nach 1444 entstanden** sein und fällt somit in die Periode des im späteren 15. Jahrhunderte sich nach den Kriegsunruhen in Böhmen wieder einstellenden Kunstlebens[50]), das eines specifisch tschechischen Charakters ermangelt und auf dem Gebiete der Malerei ganz unter deutschem Einflusse steht. Ob das Bild in Böhmen selbst

[46]) Otte, l. c. p. 854.

[47]) Dieselben fehlen noch den Figuren des Cardinales Hugo von Biliom und Robert auf den Fresken des Capitelsaales zu Treviso, die sicher von Thomas von Mutina stammen, vergl. Seroux d'Agincourt, Sammlung von Denkmälern, Malerei, pp. 125—126 und Taf. 133, 2.

[48]) Alt l. c. pp. 210—211. Dieselbe ist vollständig gesichert durch den Vergleich mit der vom 20. April 1456 datirten Figur des h. Bernhardin von Siena, die noch 1779 in der Bernardincapelle der Kirche S. Francesco in Bologna zu sehen war, später aber überweist wurde; vergl. Seroux d'Agincourt, Sammlung von Denkmälern, Malerei, p. 127 und Taf. 136. Letztere bildliche Darstellung ist deshalb von besonderem Werthe, weil sie nicht lange nach des Heiligen Tode entstanden ist, der bereits 1450 canonisirt wurde; vergl. Acta Sanctorum der Bollandisten, Mai, tom. V. pag. 272, 261.

[49]) Acta sanctorum der Bollandisten, Mai, tom. V., pp. 261, 270.

[50]) Woltmann-Pangerl, Malerzeche, pp. 49—50. — Schnaase, l. c. VIII. p. 378.

entstanden sei, ist schwer genau zu bestimmen; denn das zarte, bleiche Colorit, die Feinheit der Modellirung, der lieblich unschuldige und sanfte Gesichtsausdruck und die einfach edle Gewandbehandlung gemahnen sowohl an die charakteristischen Eigenheiten der Kölner als auch der an dieselben sich anlehnenden Maler, welche im Salzburger Lande thätig gewesen sind[51]). Dass die Hand eines der letzteren das Werk für die auch im Donauthale reich begüterten Rosenberge geschaffen haben könnte, wäre nicht undenkbar.

Mit der unwiderlegbaren Thatsache, dass das Krumauer Bild erst nach 1444 gearbeitet sein kann, erleidet auch die Sicherheit des vorkarolinischen Ursprunges des Bildes in der Hohenfurther Stiftskirche einen bedenklichen Stoss. Ist die Uebereinstimmung beider eine so ausserordentliche, dass man sie anstandslos dem Pinsel desselben Meisters zuschreiben zu dürfen glaubte, so muss die Feststellung der Entstehungszeit des einen auch Anhaltspunkte für die des andern bieten, so dass das Hohenfurther Bild aus der vorkarolinischen Mythenzeit um fast 150 Jahre später hinaufzurücken wäre und ebenso wenig der kunstgeübten Hand Wurmser's, wie das Krumauer der des Thomas von Mutina beigelegt werden darf. Denn auf den Wortlaut des vom Prager Bischofe Tobias von Bechin gegebenen Indulgenzbriefes für die Förderung des Hohenfurther Stiftskirchenbaues vom 22. April 1293[52]) kann die Schenkung des Bildes, das einen ganz anderen Charakter trägt, als man nach Analogie der Miniaturmalerei für die um diese Zeit in Böhmen gepflegte Kunstrichtung annehmen darf, nicht bezogen werden. Aber auch aus dem Ablassbriefe des Prager Erzbischofes Johann von Jenstein vom 7. December 1384, der allen, die vor der praefata imago septem ave Maria devote dixerint, einen 40 tägigen Ablass[53]) gewährt, muss nicht nothwendigerweise erfolgen, dass diese praefata imago und das heutige Bild identisch sind. Denn jenes müsste, da es als Wallfahrtsbild in hohem Ansehen stand, doch schon längere Zeit in der Stiftskirche gewesen und vielleicht noch vor Wurmser anzusetzen sein. Die theilweise überraschende Aehnlichkeit in der Haltung des Marienkopfes, der weichen Faltengebung der Gewänder und der Schlankheit der Rahmenfiguren, deren Stirn sich hoch und stark vorbaut, zeigen ausserordentlich auf einen Zusammenhang mit der Kölner Schule und deren grossem Meister Wilhelm. Die Typen der lieblich gefärbten Engelsgesichter, welche weit entwickelter als jene fast geisterhaft blassen auf dem Raudnitzer Bilde Meister Theodorich's

---

[51]) Schnaase l. c. VI. p. 473 und Mittheil. der k. k. Centralcomm., VII. p. 207. — Sighart, Maler und Malereien im Salzburger Lande, Mitth. der k. k. Centralcomm., XI. p. 65 u. ff.

[52]) Mikowec, Alterthümer, I. p. 65, Anmerk. — Pangerl, Urkundenbuch des Cisterciensersstiftes B. Mariä V. zu Hohenfurt in Böhmen; Fontes rerum Austriacarum, II. Abtheilung, 23. Band, Wien 1865, pp. 52—53.

[53]) Einen ähnlichen Ablassbrief gab derselbe Kirchenfürst am 2. December 1384 für jene Gläubigen, die am Altare der h. Jungfrau zu Pilsen einer täglichen Messe beiwohnen würden, woraus aber kaum auf das Alter der Pilsener Marienstatue geschlossen werden darf; Mikowec, Alterthümer, I. p. 26; Grueber l. c. p. 110. — Pangerl l. c. pp. 191—192.

und kräftigere, nicht mehr schematisch behandelte Schwingen besitzen, deren Farbengebung zu Antlitz und Gewandung durchaus sehr harmonisch gestimmt ist und auch an die der Engel oben im Mittelstücke des aus der Georgskirche stammenden Altares der Prager Galerie gemahnt, kommen denen der Engel auf dem Kölner Dombilde und der Maria in der Rosenlaube und der Madonna im erzbischöflichen Museum zu Köln nahe, die dem Pinsel Stephan Lochner's zugerechnet werden, erreichen dieselben aber nicht. Die Kleidung des Donators auf dem Hohenfurther Bilde stimmt fast ganz mit jener der Votivfigur auf der Aussenseite des linken Flügels des eben erwähnten Triptychons der Prager Gemäldesammlung, das als Werk Nürnberger Kunst der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angesehen wird[54]). Hält man aber das anmuthigste Stück, welches man dem angeblich heimischen Meister Theodorich beilegt, das Raudnitzer Votivbild, dem Hohenfurther gegenüber, so repräsentirt sich in letzterem eine grundverschiedene, weichere, zartere und anmuthige Auffassung und abweichende Technik; das für die Kölner so bezeichnende Aufsetzen weisser Lichter[55]) im Fleischtone tritt den schwärzlichgrauen Farben der Köpfe Theodorich's entgegen. Dieser Zusammenhang mit den Werken der deutschen Kunst und der Gegensatz zu denen des gepriesensten heimischen Malers lässt an dem Hohenfurther Kirchenbild, das jüngst erst wieder als wahre Perle altböhmischer Malerei erklärt wurde[56]), klar sehen, welche künstlerische Richtung demselben ihren Stempel unverwischbar aufgedrückt hat. Wessen Hand es in den letzten zwei Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts — denn früher kann es nicht angesetzt werden — geschaffen hat, ist nicht mehr zu bestimmen; aber das steht fest, dass der es bildende Meister, wenn er nicht von Geburt ein Deutscher gewesen ist, infolge seiner Ausbildung so ganz im deutschen Fühlen und Schaffen aufgegangen sein musste, um ein Werk hervorzubringen, das an die anmuthigsten Schöpfungen deutscher Kunst jener Tage hinaufreicht. Der paläographische Charakter der Buchstaben auf den Spruchbändern entspricht auch der auf Kölner Bildern vorkommenden Minuskel, ist jedoch nicht specifisches Eigenthum derselben.

Die unleugbare Thatsache, dass das Krumauer dem Hohenfurther Kirchenbilde an Kunstwerth nahstehe[57]), findet ihre Erklärung wohl dadurch, dass ersteres, wie schon aus der wiederholt betonten Uebereinstimmung hervorgeht, nur eine Copie des in hohem Ansehen stehenden Hohenfurther Wallfahrtsbildes gewesen sein mag, welche das in dem benachbarten Krumau bestehende Minoritenkloster in Rücksicht auf dessen hohe Verehrung in der Umgegend wünschen mochte. Denn zwischen der Vollendung beider Bilder liegt ein Zeitraum von 50 bis 60 Jahren.

Durch die Uebereinstimmung des Wortlautes der Engelsspruchbänder und der Buchstaben, die auch mit jenen auf dem Spruchbande der Donatorin

[54]) Woltmann-Pangerl, Malerzeche, p. 50.

[55]) Schnaase l. c. VIII. p. 397.

[56]) Vlach, Die Cecho-Slaven, Wien-Teschen 1883, p. 116.

[57]) Wocel, Bericht über eine kunstarchäologische Reise, Mittheil. der k. k. Centralcomm., III. p. 174.

auf der Aussenseite des rechten Flügels des oben erwähnten Prager Altares gleich sind, sowie den im Ganzen sich deckenden, wenn auch entwickelteren Typus der Rahmenfiguren wird das Hohenfurther Galeriebild nicht weit nach der Entstehungszeit des Bildes in der Stiftskirche verwiesen. Es stammt von einem Meister, der in Conception und Technik von Mutina weit verschieden ist und an jenen des Kölner Dombildes erinnert, der Tracht und Stoffe mit Eleganz und den Schimmer von Sammt und Goldbrocat mit Glanz und Naturtreue wiedergibt[58]). Das Aufnieten von Metallplättchen, deren Spuren noch wahrnehmbar, im Nimbus und an besonders ausgezeichneten Stellen findet sich auch auf dem mehrfach genannten Altarschrein der Prager Sammlung wieder, wodurch das Hohenfurther Galeriebild auch diesem näher kommt.

Ueber das Budweiser Bild fehlen nähere Anhaltspunkte; die Uebereinstimmung mit einzelnen Scenen des Rahmens des Marienbildes in der Prager Stephanskirche, das ob theilweiser Gleichheit des Motives und der Durchführung mit dem Hohenfurther gegen das Ende des 14. Jahrhunderts angesezt und vielleicht einem durch Nicolaus Wurmser von Strassburg gebildeten Künstler beigelegt werden darf[59]), berechtigt dazu, auch erstgenanntes in die Regierungszeit Wenzel's IV. zu verlegen. Trotz flüchtiger und roher Durchführung zeigen sich schon annehmbare Begriffe der Perspective, was besonders einleuchtet, wenn man die Geburt Christi im Passionale der Aebtissin Kunigunde und auf dem Bilderrahmen gegenüber hält[60]); in Anordnung und Durchführung findet sich ein ungemeiner Fortschritt und eine andere Auffassungsweise, die nur auf deutschen Bildern derselben Periode wieder begegnet.

Somit ergibt sich als Resultat vorstehender Studie: Das frühestens um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene Krumauer Bild ist eine Copie des Hohenfurther Stiftskirchenbildes, das 50 oder 60 Jahre älter sein mag. Beide zeigen wie das Galeriebild des Stiftes Hohenfurth und das Budweiser in der Conception und Technik die charakteristischen Eigenschaften deutscher Malerschulen, vorzüglich der **Kölner,** als deren geistiges Eigenthum sie hiemit aus dem Gebiete der altböhmischen Malerei reclamirt erscheinen.

---

[58]) Schnaase l. c. VI. p. 412.

[59]) Schaller, Beschreibung der k. Haupt- und Residenzstadt Prag, Prag 1797, IV. p. 218, berichtet, dass auf der Rückseite des Bildes die Jahreszahl MCCCCLXXII sich befände. Leider gelang es dem Verfasser nicht, sich von der Wahrheit dieser Angabe, die sich übrigens durchaus nicht auf die Entstehung des Bildes selbst beziehen muss, zu überzeugen, da die Einfügung desselben als des Mittelstückes eines an einem Pfeiler angelehnten Seitenaltares die Besichtigung unmöglich macht.

[60]) Der Hinblick auf den Umstand, dass Maria gerade auf dieser Scene im Passionale selbst neben der Krippe auf einem Ruhebett liegt, während der Budweiser Rahmen sie knieend zeigt, verweist auch die Entstehung des von letzterem umschlossenen Bildes in eine spätere Zeit; auch die Krönung Mariä, welche im Passionale und in dem Codex des Thomas Štitny nur von Gott Vater vorgenommen wird, spricht in ihrer Ausführung durch Gott Vater und Sohn auf dem Budweiser Bilde für dieselbe Thatsache.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Hamburg. Die Weber'sche Gemäldesammlung.

Hamburg ist an Kunstschätzen reicher als gewöhnlich angenommen wird. Von den Sammlungen, die sich dort vorfinden, sind hervorzuheben die der Herren Ed. L. Behrens, A. P. Schuldt und L. E. Amsinck für neuere Gemälde, mit guten französischen Meistern, diejenige des Herrn A. O. Meyer für Handzeichnungen der neueren deutschen Classiker, des Herrn Joh. Wesselhoeft für alte Niederländer und die des Herrn Consul Ed. F. Weber für alte und neue Gemälde aller Schulen. Die bekannte Sammlung von Niederländern des Herrn Mestern ist wegen vorgerückten Alters des Besitzers leider bereits in der Auflösung begriffen, wie denn überhaupt die Hamburger Sammlungen auf der einzelnen Person zu beruhen pflegen, mit der sie wachsen und zerfallen.

Die bedeutendste unter den genannten Sammlungen ist die des Herrn Consul Ed. F. Weber, welche ich durch häufigen Besuch näher kennen gelernt habe. Mag es desshalb erlaubt sein, sie einem weiteren Leserkreise zu skizziren, so weit Kenntniss und Zeit es ermöglichen, ohne dass dadurch einem in Aussicht stehenden Kataloge vorgegriffen werden soll, der, wie wir hören, einem hervorragenden Forscher anvertraut worden. Unermüdlich mit dem lebhaftesten Interesse hat mich der Besitzer durch seine reichen Kenntnisse unterstützt und gefördert.

Herrn Weber ist es gelungen, ungefähr 300 ausgewählte, gut erhaltene alte und neuere Gemälde zu erwerben. Doch galt es ihm nicht nur zu sammeln, sondern in bestimmter Richtung zu sammeln, nämlich: ästhetisch und culturgeschichtlich wichtige Stücke in sicherer Reihenfolge zu erwerben, solche, die an sich eine Zierde und Freude sind, wogegen Raritäten und Curiositäten mehr zurücktreten mussten. Dadurch sind denn auch viele seltene Meister sogenannten zweiten Ranges aufgenommen. Und Alles wurde nicht in die frostigen Räume einer Galerie, sondern feinsinnig als Schmuck der schönen Wohnung verwendet.

Gestützt auf das Studium der antiken Kunst, das in einer reichen Sammlung griechischer und römischer Münzen seinen Ausdruck gefunden hat, wandte

sich Herr Weber zunächst der italienischen und spanischen Malerei zu, die ihm durch längeren Aufenthalt in den betreffenden Ländern bekannt und sympathisch geworden war. Sein zuerst und zwar im Jahre 1864 erworbenes altes Gemälde war ein trefflicher A. Canale aus der Hildebrandt'schen Sammlung, das Pantheon in Rom, sauber und plastisch ausgeführt, interessant auch wegen der jetzt veränderten Umgebung des Pantheons. Dann wurden die spanischen Unruhen und die Vertreibung der Königin Isabella benutzt, um 1868 einige gute Werke zu erlangen, die aus den Kellern des Escurial an's Licht und zum Verkaufe gebracht wurden. Bemerkenswerth darunter ist ein früher Murillo, Hüftenbild in Lebensgrösse. Ein Mädchen, bekränzt mit Blumen, einen Strauss in der linken Hand, eilt in lebhafter Bewegung nach links (vom Beschauer), den rechten Arm erhoben, den Kopf zurückgewandt. Es scheint, als fliehe sie vor jemand, der Mund ist ein wenig wie vor Schreck geöffnet, das Auge von verhaltener sinnlicher Gluth. — Ferner sind zu beachten ein angeblicher und nicht unmöglicher Velasquez, vielleicht dem seltenen Navarete el Mudo zuzuschreiben; es ist ein Brustbild in Lebensgrösse, einen Mann in den vierziger Jahren darstellend, angethan mit bischöflichem Gewande, den Kopf halb zurückgewandt. Das Gesicht ist hager und bleich; die etwas fieberhafte Röthe der Wangen, der sinnliche und doch, namentlich in den Winkeln, zusammengekniffene Mund, das grosse schwarze Auge von kaltem Glanze zeigen den Fanatiker. — Einen charakteristischen Gegensatz hierzu bildet ein Brustbild Philipp's de Champaigne, ebenfalls in Lebensgrösse, gehalten im Stile Van Dyck's: ein Mann in weissem Untergewande, worüber ein faltiger rother Mantel geworfen ist, mit Allongerperrücke; das ein wenig schwermüthige Gesicht scheint Bourbonischen Typus zu tragen. — Ein Hieronymus muss wohl als ein Meisterwerk Guido Reni's angesehen werden. Der Heilige, im Brustbilde, hält mit beiden Händen einen Todtenkopf dicht an die Brust und blickt sehnsüchtig gen Himmel. Zeichnung und Colorit sind vortrefflich. — Ein Verkündigungsengel, Brustbild von Alonzo Cano, nach rechts gewandt, mit der linken Hand nach oben zeigend. — J. Antolinez, aus der Sammlung des Grafen Maugé zu Paris. Die Vermählung Christi mit der heiligen Katharina. Wohldurchdachte Composition, hinter der Madonna und der Katharina je drei Gestalten: musicirende Engel und Joseph, zwei Engel schweben über dem Christuskinde.

Durch Reisen in Begleitung von Kunstverständigen öffnete sich dem beginnenden Sammler das Auge mehr und mehr auch für Niederländer und altdeutsche Meister. Auf verschiedenen Auctionen wurden Erwerbungen gemacht, zumal während und bald nach dem französischen Kriege (Naumann'sche Auction in Berlin) und 1873—1874 zur Zeit der Krisen.

Ein Altarbild: heilige Familie mit Sanct Katharina und Agnes auf den Seitenflügeln, angeblich von Mabuse, aus der Fromm'schen Sammlung (Katalog Nr. 193). In der Mitte sitzt die Madonna, das Christuskind auf dem Schoosse, in blauem Unter- und rothem Obergewande, den Kopf etwas nach rechts geneigt, voll milder Freude niederblickend. Die Rechte streckt sie nach einer Weintraube aus, die ihr ein Engel auf einer Obstschaale reicht, während das

Christuskind nach einer Birne hascht, die ein alter, heiter dareinschauender Mönch ihm hinhält. Das Bild ist sauber und farbenfreudig, namentlich der Hintergrund unter italienischer Einwirkung ausgeführt. — A. Altdorfer, weibliches Porträt, wohl eine Patrizierin. Brustbild unter Lebensgrösse noch herbe und strenge in der Zeichnung. — Madonna mit dem Kinde, wohl von einem Meister aus Calcar (Jan Stefan?). Brustbild. Die Madonna ist im Begriffe, dem vor ihr liegenden Christuskinde die Brust zu reichen. Das Kind ist noch hölzern gezeichnet, dagegen die Madonna hervorragend lieblich, das Colorit zeigt, namentlich in dem über den Kopf gelegten purpurrothen Tuche, Tizianischen Einfluss.

Bartholomeus de Bruyn, Madonna auf der Mondsichel mit dem Kinde (vergl. Woltmann und Wörmann II. S. 497), denen sich später von demselben Meister anreihen: ein Bild auf zwei Blättern, die heilige Elisabeth mit Maria und Kind, und die heilige Elisabeth von Ungarn (Ruhl, Collection Nr. 11—12); das Porträt des Bürgermeisters Gerhard von Pilgrum, meisterhaft in der Technik (Kat. Fromm Nr. 64); Madonna mit dem Kinde, dem Donator und S. Georg (Neven'sche Sammlung, Kat. Nr. 2); vor allen eine »Allegorie auf die drei Stände«, aus der Lyversberg'schen Sammlung, Kat. Nr. 12. — Pieter Saenredam, datirt 1638, Inneres einer Kirche, aus der Galerie Pommersfelden, Nr. 103. — Am wichtigsten sind: Govaert Flinck, Elias in der Wüste, datirt 164 . . (1645?), aus der vormals Söder'schen Sammlung, ausgezeichnet durch Farbengebung und derben Realismus, namentlich im Propheten (Parthey, Bildersaal S. 441 Nr. 6, Kat. Rocca 212). — A. v. d. Venne, Bauernschlägerei, bezeichnet »Quart Slag«, grau in grau (Kat. Naumann Nr. 265). — Gabriel Metsu, Frau aus dem Fenster sehend. — Eine bedeutende Landschaft mit Genre von Klaes Molenaer. — Daniel Seghers, Blumengewinde um ein Relief von Quellinus (?), grau in grau. — Lucas von Leyden, aus dem Nachlasse des Bischofs von Hildesheim (1876). Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern, mit Johannes, Elisabeth und Maria. Die Composition fällt etwas auseinander und entspricht nicht ganz der sonst üblichen Weise des Künstlers. Die Farbengebung ist gut. Das Monogramm befindet sich am Kreuzstamme. — Franz Francken der Jüngere, Triumphzug der Amphitrite, rechts mit Göttermahl, links Apollo in den Wolken. Figurenreiches Bild voll Leben und Bewegung, durchdacht gezeichnet und colorirt (Monogramm ähnlich wie Riegel, Beiträge II. S. 81 unten). — Eine kleine Kreuzigung von dem gleichen Künstler. — G. Honthorst, Ecce homo. — Besonders wichtig ist ein Franz Hals, aus dessen bester Periode, datirt 1634, früher in der Sammlung des Dr. v. d. Willigen zu Haarlem [1]). Brustbild, angeblich des Bürgermeisters Vermaersch, in Lebensgrösse. Ein 50- bis 60jähriger Mann in schwarzem Rocke, einen Mantel lose über die linke Schulter geworfen. Modellirung und Charakteristik des Gesichtes sind vortrefflich, mehr mit keckem sicherem Pinsel hingeworfen, als sauber und peinlich ausgeführt (W. Bode, Studien zur Gesch. der holl. Mal. S. 88). — Gleichsam den Ueber-

[1]) Bode, Kunst und Künstler I, S. 111, setzt dieses Bild irrthümlich in das Jahr c. 1660.

gang zu den Italienern bildet Marten Heemskerk, Fusswaschung 1561 (Kat. Naumann Nr. 136): Ein seltenes Staffeleibild, ausgezeichnet durch das Lebensvolle der Figuren und Charakteristik der Köpfe (Rathgeber, Annalen S. 191, 249 Nr. 1383b). — Von demselben Künstler ein Donatorenbild, datirt 1570, zwei Flügel, links die männlichen Glieder der Familie mit einem männlichen Heiligen (in bischöflichem Gewande) hinter sich, rechts die weiblichen, mit einer weiblichen Heiligen, ein Kind auf dem Arme. Die Porträtfiguren zeigen holländischen Realismus, die Heiligen mehr den italienischen Idealismus. Auf der Rückseite grau in grau zwei allegorische Figuren (mit dem Wappen der Donatoren), von denen die männliche besonders gut ist.

Zu italienischen Meistern übergehend: Botticelli, Porträt einer Dame (Profil) in schwarzem Kleide, Hüftenbild in Lebensgrösse. — Eine Wiederholung der Vierge aux Rochers, wohl als Atelierbild Lionardo da Vinci's (Kat. Rocca Nr. 340) zu bezeichnen. Der Aufbau der Gruppe, Zeichnung und Farbengebung sind vorzüglich. Ein Vergleich mit dem Pariser Bilde fällt zu Gunsten des unsrigen aus. Der Vortrag ist klarer, die Haltung des Madonnenkopfes lebensvoller, die Landschaft weniger outrirt, die Gewandbehandlung genial [2]). — Eine kräftige Farbenskizze von Paul Veronese zu dem grossen Frescogemälde: Sebastian in der Rüstung, Marcus und Marcellinus zum Richtplatze begleitend, in San Sebastiano von Venedig (Parthey, Bildersaal p. 232 Nr. 83. Kat. Rocca Nr. 262). — Drei L. Giordano, Gott Vater erscheint dem Moses im feurigen Busche, und: das Linsengericht von Esau, beides Kniestücke in Lebensgrösse; dann das charakteristische Porträt eines Neapolitaner Volksdichters. — Carlo Dolce, Heilige Katharina (mit Palme und Rad), Kniestück in Ueberlebensgrösse. Ein besonders gutes Bild des Künstlers, ohne die Süsslichkeit, die ihm eigen zu sein pflegt, erinnert es fast an Murillo. — Zwei bedeutende Tiepolo, Kreuztragung und Kreuzschleppung aus der Galerie Brentano in Frankfurt, nachmals Auction Sedelmeyer in Wien. Beide sind lebensvoll und geistreich, fast unruhig, von sattem Colorit (A. Brentano, Kat. Nr. 173, 174).

In den folgenden Jahren wuchs die Sammlung stätig an, namentlich auch durch Bilder aus der Alt-Kölner Schule, stammend aus der Galerie Ruhl in Köln.

Holbein Vater, datirt 1500. Christi Darbringung im Tempel, ein grosses Tafelbild aus der Zeit und ganz im Charakter der sieben grossen Tafelbilder im Frankfurter Museum. In der Mitte die Madonna nach rechts gewandt, überreicht das Christuskind dem vor ihr stehenden Hohenpriester, welcher es mit ausgestreckten Händen zu nehmen im Begriffe ist. Hinter der Gottesmutter steht Joseph, zwei weibliche Figuren und zwei männliche, hinter dem Hohenpriester vier männliche, zwei Priester und zwei Laien (also nach links und rechts Congruenz). Die Gestalten sind noch etwas hölzern und gestreckt, doch hebt sich die Hauptfigur, die Mutter mit dem Kinde, in plastisch geworfenem, weissem Mantel meisterhaft hervor. Aus ihrem zarten, fein ge-

---

[2]) Woltmann und Wörmann, Gesch. der Malerei II, S. 554, nennen das Bild gewiss mit Unrecht eine kleine Copie.

formten Gesichte, den auf das Kind gesenkten Augen, spricht die stille, innige Freude der Mutter (citirt, Schnaase, Geschichte der bildenden Künste VIII, S. 447, entdeckt von O. Eisenmann). — R. v. d. Weyden d. J. (früher Sammlung Weyer, Köln), Anbetung, mit bemerkenswerthen Abweichungen von dem doppelt so grossen Gemälde der Berliner Museumsgalerie, die Madonna ist mädchenhaft, ihr Gesichtsausdruck lieblich und sinnig, die Gewandbehandlung erweist sich streng, doch anmuthend. — A. Altdorfer, Verkündigung, datirt 1521. Die Madonna in blaugrauem Unterkleide und grünlichblauem, faltenreichem Mantel kniet vor einem Betpulte und hört, halb zurückgewandt, die Kunde des herbeieilenden Engels. Das eifrige Anhören und die milde Wonne in dem Madonnengesichte sind trefflich gelungen, ebenso ist das weisse Kleid des Engels zu beachten (citirt Woltmann und Wörmann, Malerei II, S. 416). — Hans Suess von Kulmbach; männliches und weibliches Porträt, datirt 1513, offenbar Patrizier und Patrizierin, der Mann in Pelzmantel und rothem Untergewande, die Frau mit reichem Schmucke und weisser Kopfhaube. Vorzüglich gezeichnet und colorirt, kunstgeschichtlich wichtig (Woltmann und Wörmann II, S. 406). — Ludger tom Ring, das etwa einen Fuss hohe Porträt einer Frau, stehend, als ganze Figur. Das breite, unfeine, niederdeutsche Gesicht zeigt deutlich die Spuren von Bleichsucht, doch wird es sowohl, wie die peinlich gefaltete Kleidung, geadelt durch die Meisterschaft des künstlerischen Vortrags. Das Porträt hat Aehnlichkeit mit einem andern der Ausstellung von Münster 1879 und trägt ausser dem Monogramme des Künstlers ein MR, vermuthlich als Bezeichnung einer dargestellten Gräfin von Rheden (citirt Woltmann und Wörmann II, S. 505). — F. Porbus, Flügelbild, ein Vater mit zwei Söhnen als Donatoren. — F. Porbus Sohn, weibliches Porträt mit Halskrause. — Augsburger Schule, Mädchen mit Gebetbuch, citirt und abgebildet Hefner-Alteneck, Trachten d. M. III. 2 S. 95.

Von Holländern [3]) sind hervorzuheben Wybrand de Geest, weibliches Porträt, datirt 1645. Knabenporträt undatirt. Beides sehr tüchtige Bilder. — J. G. Cuyp, datirt 1648, Brustbild einer jungen Frau in Lebensgrösse. Aus grosser weisser Krause und weisser Haube blickt ein gutgenährtes doch nicht feistes Gesicht, auf dem Gesundheit und Lebensfreude thront. — B. van der Helst, Versammlung holländischer Notablen vor dem Rathhause zu Amsterdam, die Constituirung der Niederländischen Provinzen um 1651 oder »die grosse Versammlung« selber darstellend. Ganz signirt. Ein durch Umfang, Gegenstand und Malerei bedeutendes Bild. Neunzehn Männer, etwa $^1/_4$ Lebensgrösse, im Vordergrunde sind theils sitzend, theils stehend porträtirt, dazu noch Porträtfiguren im Hintergrunde. Die Gruppirung ist etwas steif, Technik und Farbengebung dagegen vortrefflich. Das Bild gehört nach Gegenstand und Malweise von 1651 bis etwa in die Mitte der 50er Jahre. — Abr. van der Heek, deutlich signirt [4]), ein bisher wie es scheint fast unbekannter Maler. Vauban

---

[3]) Vergl. auch oben R. v. d. Weyden.

[4]) A. B. v. d. Heek ist als Monogramm sicher, vermuthlich ist Heck und Heckius bei Kramm, Lebens en Werke I, S. 650, 651, dieselbe Person.

an einem Tische mit Buch und Globus. Die Figur ist schwach, dagegen die lang herabfallende Tischdecke ganz meisterhaft gehalten. — J. M. Molenaer, Bauernschenke 1650. Im Vordergrunde sitzt eine Frau in weissem Obergewande neben einer grossen Weinkanne, die mit mehreren etwas angetrunkenen Männern zu den Tönen einer Geige singt, welche ein Mann in höchst ungezwungener Stellung, mit rother Mütze auf dem Kopfe, vor ihr spielt. Im Hintergrunde befinden sich weitere Gruppen von Männern und Frauen. Das Bild ist seiner Grösse und des pastosen Vortrags wegen beachtenswerth. — Teniers, ein Bauer blickt vergnügt eine Trinkkanne an. — P. Quast (signirt), Wachtstube. — Sebastian Vrancx, ein bisher namentlich durch die Belvedere-Galerie bekannter, seltener Künstler. Lagerscene aus der Zeit des dreissigjährigen Kriegs, interessant durch die mannigfachen Kriegercostüme und die Art der effectvollen Lichtvertheilung. Alles ist lebensvoll und leicht gruppirt. — Philipp de Koninck, Johannes; ein kleines kunstgeschichtlich beachtenswerthes Bild, der Ausdruck des Gesichtes von grosser Innigkeit. — Jan Steen, Enthaltsamkeit des Scipio (Smith, Kat. IV, Nr. 103), ein grosses für Beurtheilung des Meisters wichtiges Gemälde, Scipio und die übrigen Krieger in römischer, oder doch möglichst römischer Rüstung, während die Civilpersonen uns in gut holländischer Tracht entgegentreten (vergl. auch Westerheene, Jan Steen, pag. 146 Nr. 215). — Jan van Goyen 1634. Bauernhaus mit Genre, klein aber durch die harmonische satte Farbe vorzüglich. 1655, grosse Marine, mit kräftiger Wolkenbildung. — Pieter Wouvermann, zwei Reiter in einer Landschaft, bedeutend durch das Colorit. — Jakob Ruisdael, Sammlung Blanc, Paris, Landschaft mit Wasserfall, melancholisch, voll Leben, Naturwahrheit und Farbenharmonie. — Ad. Willaerts, 1626. Holländische Kriegsschiffe an einer felsigen (spanischen?) Küste, die Gelandeten machen Jagd auf Ziegen. Ziemlich umfangreiches Gemälde, gut componirt und einheitlich in der Farbengebung. — J. A. Bellevois[5]), selten. Begrüssung einer türkischen Fregatte vor Amsterdam. Die Stadt im Hintergrunde, etwas bewegte See. Grosses Bild, datirt 1665. Aus Privatbesitz in Hamburg, wo der Künstler 1684 (nach Nagler) gestorben ist. — W. van Ehrenberg, nicht minder selten. Italienische Säulenhalle, im Hintergrunde eine Treppe begrenzend (wohl aus Rom), gezeichnet 1667. — Job. Berckheyden, Stadtansicht und G. Berckheyden: Kircheninneres. — Pieter Neefs: Kircheninneres, datirt 1646, ein grosses Bild. — C. Hockgeest[6]), ein bisher ungenü-

---

[5]) J. A. als Monogramm an einander gesetzt. Lesart sicher. Die Eintragung des Namens weicht von der bei H. Riegel, Beiträge zur niederländ. Kunstgesch. II, S. 410, gegebenen, ab. H. als Anfangsbuchstabe des Vornamens bei Kramm, Levens en Werken I, S. 71 wird auf falscher Lesart von J b(ellevois) beruhen. Uebrigens dürfte es mehr Bilder von diesem Künstler geben, als man gemeinhin annimmt, Bilder, die unter dem Namen Bakhuizen etc. gehen.

[6]) Burger, Amsterdam et La Haye p. 276, irrt sich, wenn er D. Hockgeest liest. Im Monogramm könnte der Strich des H unsicher machen, ob wir C oder G zu lesen haben, doch weist ein radirtes Blatt der Hamburger Kunsthalle ein

gend [7]) bekannter ausgezeichneter Künstler, 1650. Chor der Delfter Kirche mit dem Grabmale des Prinzen von Oranien. Das Bild befand sich im Nachlasse des Kämmeres von Louis Philipp und übertrifft das ähnliche Bild im Haag an Grösse und Gehalt. Die Zeichnung der mächtigen Säulen im Vordergrunde, Perspective, Licht- und Schattenvertheilung von bedeutender Wirkung. Figuren in Cuyp'scher Vortragsweise. — A. v. Beyeren, Fische; Cornelis de Heem, Früchte mit einem Römer Wein, beides Prachtsstücke ihrer Art. — Rachel Ruysch, datirt 1690. Blumen.

Gegen die grosse Zahl von Niederländern treten die Italiener und Spanier zurück: Filippino Lippi, Madonna mit dem Kinde. — A. Bronzino, Porträt eines jungen Mannes. — F. Guardi, drei kleine venetianische Ansichten, minder trocken gehalten, als es meistens die Bilder dieses Künstlers sind. — Caravaggio, Mater Dolorosa, Brustbild in Lebensgrösse. — Giuseppe Ribera (Spagnoletto), Anbetung, datirt 1630. Grosses rundes Tafelbild. In der Mitte das Christuskind, über welches sich rechts die Madonna beugt, im Hintergrunde und links Joseph mit den Hirten. Es ist Nacht, das Licht geht vom Christuskinde aus und beleuchtet fast nur die Umrisse der umgebenden Gestalten, von denen die Madonna mit rothem Untergewande am meisten hervortritt. Das Christuskind und die Madonna sind minder bedeutend, wogegen die derb realistischen Männerköpfe gut gelungen sind. Das Gemälde ist bezeichnet: Josephus a Ribera. Jspanus Setab. P. Roma. Academie faciebat. Partenope 1630. — Ein heiliger Antonius, ebenfalls von Ribera, vormals in der Sammlung der Herzogin von Berry. Kniestück über Lebensgrösse. Der Heilige in braunem Mantel, mit struppigem grauem Haare und Bart, vor sich einen Fisch (als Symbol) auf dem Tische, blickt andächtig gen Himmel, die rechte Hand leicht auf das Herz gelegt, die linke nach unten gewandt, halb geöffnet.

Am wichtigsten für die Bereicherung der Galerie erwies sich das Jahr 1881, in welchem durch Reisen nach Oberitalien und Paris und später durch den Verkauf der vormaligen Sammlung des Fürsten Hohenzollern-Hechingen, die sich lange Jahre versteckt auf Schloss Löwenberg in Schlesien befunden hatte, besondere Gelegenheit zur Anschaffung werthvoller Orginale geboten war. Es wurden damals erworben: G. C. Procaccini (signirt) aus der Sammlung des Herzogs von Litta zu Mailand. Grosses Tafelbild. Venus, eine von Gesicht wunderschöne Frau, kniet auf einem Kissen und hält, halb lächelnd, halb furchtsam emporblickend, in der Linken den Bogen Amors in die Höhe, welchen ihr ein schwebender Amor zu entwinden sucht, während ein anderer an ihr in die Höhe hüpft. In der nach vorn gestreckten rechten Hand hält die Venus einen Ring. Zwei sich schnäbelnde Tauben in der Ecke (Stich der Hauptgruppe von P. Caronni). — D. van Tol, der Lieblingsvogel. Junger Mann

---

sicheres C auf. Der an das C gehängte Aufstrich ist der erste Schaft des H (Cat. mus. de La Haye, p. 48, liest G, vergl. dort Anm. 1).

[7]) Cat. musée de la Haye p. 48, Anmerk. 1, spricht in der Anmerkung von einem dritten in der Galerie zu Oldenburg.

und Mädchen in einem Bogenfenster sehen vergnügt einen Vogel im Bauer an (Kat. Wilson Nr. 113). — G. P. Pannini, Architekturbild, Ruinen mit Car nevalscene; in pastoser Vortragsweise. — Lucas Cranach d. Ä., Luther und Catharina von Bora, 1526; fast lebensgrosse Brustbilder; ausserdem noch drei kleine Cranach, unter denen ein reizender kleiner Amor mit einer Honigscheibe in der linken Hand hervorzuheben ist, datirt 1532. — Der Meister vom Tode Mariä, in der Mitte Christus am Kreuze, links Maria, rechts Johannes klagend. Im Hintergrunde eine romantische Gegend und die von der Kreuzigung Heimkehrenden; ein durch klare und plastische Zeichnung, Colorit und Charakterisirung hervorragendes Gemälde, aus der alten von Goethe gepriesenen Beyreisschen Sammlung stammend. — Ferdinand Bol, datirt 1659. Vortreffliches Porträt eines Mannes in Lebensgrösse, Kniestück. Von dunklem Hintergrunde und schwarzem Gewande heben sich leicht das Gesicht mit weissem Kragen und die Hand ab, von denen namentlich die linke, halb auf einem Tische ruhend, meisterhaft gezeichnet und colorirt ist.

Folgende Hauptwerke stammen aus der genannten Hohenzollern'schen Galerie: A. van Dyck, Kinderkopf in Lebensgrösse, aus der frühen Periode unter Einfluss von Rubens. Ein rundbäckiges Mädchengesicht, etwas sonnverbrannt, guckt den Beschauer gerade an, wirr gekräuselte dichte Locken fliessen an den Seiten und über die Stirne herab [8]). — Rembrandt, Darstellung im Tempel. Bei Bode, Rembrandt's früheste Thätigkeit S. V. in wenig charakteristischer und ungenügender Photographüre gegeben [9]). — Jan Steen, datirt 1668, Taufe von Zwillingen. Ziemlich grosses Bild voll drastischen Humors. Ein wenig links steht der Vater mit einem Gesichte bedenklichster Freude (wohl Porträt des Künstlers), sich mit den Händen in den Haaren krauend. Er ist umgeben von meistens sitzenden Frauen, die mehr oder weniger um einen Tisch gruppirt sind und sich von der väterlichen Gemüthsbewegung auf das verschiedenste berührt finden, eine links und eine rechts zeigen mit lachender Schadenfreude die beiden Sprösslinge. — J. van der Heyden, Ansicht eines freien Platzes mit einem Schlosse im Hintergrunde. — Jan Both, sonnige italienische Landschaft, mit Figuren von And. Both. — Willem van der Velde, datirt 1655, stille See mit Schiffen. Eine Perle der Galerie, die Gruppirung, sanfte und doch bestimmte Farbengebung von bester Wirkung. — Melchior de Hondekoeter, Hühner und Meerschweine, ein für den Meister nicht grosses Bild, aber desto feiner ausgeführt, voll Leben und packender Naturwahrheit. — Emanuel de Witte, das Innenschiff der Delfter Kirche mit dem Grabmale des Prinzen von Oranien (vom Chor aus gesehen); für die Sammlung besonders interessant, weil sich in derselben ein

---

[8]) Kat. Hohenzollern-Hechingen Nr. 104 und Parthey, Deutscher Bildersaal Nr. 438, als Rubens angegeben.

[9]) Im Texte ist dort zu verbessern »Rothenburg« anstatt »Reichenbach« als Erwerber der früher fürstl. Sagan'schen Bilder; vergl. das Eingesandt in Zeitschrift für bild. Kunst, XVII, Heft I, S. 13; Bode, Studien zur Gesch. der holländ. Malerei S. 368 f., 571.

zweites Bild, welches den gleichen Gegenstand von anderer Seite behandelt, gemalt von Hockgeest, befindet (vergleiche oben). — Zu diesen Gemälden kam ein männlicher Studienkopf im Profil von P. P. Rubens, der trotz der Rembrandt'schen Farbe von dem bekannten Burger als das erkannt wurde, was er ist. Die kühn und mühelos hingeworfene Modellirung der Züge, die struppigen Haare, das bräunliche Colorit vereinigen sich zu bedeutender Gesammtwirkung. — Ein Rembrandt aus den vierziger Jahren des Künstlers. Männliches Porträt, Brustbild unter halber Lebensgrösse. Die nach rechts gewandte Gestalt sieht aus dem Bilde heraus. Die Züge des Gesichtes sind fein aber etwas verfallen, lang wallen die Haare herab, ein schwarzer Hut bedeckt den Kopf, ein rothbrauner Mantel ist malerisch über die Schulter geworfen. Das Gemälde ist dunkel gehalten und zeigt den Uebergang zu der flotten Malweise des Künstlers (Bode, Stud. zur holl. Mal., S. 534, 571).

Im Laufe des Jahres 1882 gelang es, einige Lücken zu füllen durch Erwerbung guter Bilder aus der Mestern'schen Sammlung in Hamburg (beschrieben von Waagen). J. van Ruysdael, Abend am Waldessaume (Katalog S. 17), harmonisch im Ganzen, von sauberster Durchführung der Details. — Karel du Jardin, Reitschule, datirt 1664 (Katalog S. 11, Smith Kat. V, pag. 249, Nr. 48), ein gutes Bild des Künstlers, in welchem jedoch die Pferde und Reitenden richtiger gemalt als gezeichnet sein dürften. — Derselbe, italienische Landschaft, ein Mädchen mit einem Esel im Vordergrunde, als Kunstwerk das vorige übertreffend (Katalog S. 12). — D. Teniers, Heimkehrende aus der Kneipe, gut durchgeführt und voller Leben (Katalog S. 19). — Philipp Wouvermann, Falkenbeize, Thiere und Menschen, namentlich der Schimmel links, meisterhaft gezeichnet und gruppirt. Das Bild gehört zu den besten des Meisters (Katalog S. 26, Kat. I, pag. 277, Nr. 283). — Pieter Verelst, Kartenspieler, ein tüchtiges, wirkungsvolles Gemälde durch feine Beobachtung des Lebens und liebevolle Behandlungsweise ausgezeichnet (Katalog S. 23). — Ary de Vois, datirt 1677, ein in jeder Weise beachtenswerthes Porträt in der Behandlung der Gewandstoffe und des Faltenwurfes geradezu hervorragend (Katalog S. 24). — Porträt von Willem van Mieris (Katalog S. 14). — Jan Wynants und J. Lingelbach, Landschaft mit Genre, ein gutes, naturwahres Bild (Katalog S. 30). — Ausserdem wurde noch erworben ein Werk des seltenen Bellegambe, darstellend das jüngste Gericht. Oben in der Mitte Christus in rothem Mantel, seine Wundmale zeigend, darunter zwei Engel in weissen faltigen Gewändern, und Scenen der Auferstehung. Die Köpfe zeigen wohl abgewogene Charakteristik, die nackten Körper dagegen sind etwas hart.

N. Maas, Porträt in Lebensgrösse, vielleicht eines stuartischen Prinzen. Kniestück, gezeichnet: Maas 1676. Es stellt einen jungen Mann dar, die Rechte leicht in die Seite gestemmt, die Linke nachlässig auf die Brust gelegt; Gesicht und Arme sind weichlich, die Züge aristokratisch, das Oval des Gesichtes wird eingefasst durch eine starke Allongerperrücke, die sinnlichen Lippen zeigen den Genussmenschen. Das Untergewand besteht aus weissem Atlas mit einer Goldborte, während rother Atlas den Oberkörper bedeckt, welcher unten und bei

den Armen in breiten Fransen ausläuft; über Brust und Rücken ist ein brauner Mantel geworfen. Das Ganze hebt sich aus dunkelm Hintergrunde hervor und leuchtet von Farbenpracht, zumal im satten Weiss des Untergewandes und dem tiefen Purpur. — David Teniers, mittelgrosse Landschaft, gez. D. T. F(ecit). Den Vordergrund bildet eine Bleiche mit langen Leinwandstreifen, links befinden sich Dorfhäuser mit Genre, rechts mehr zurücktretend, ein Schloss. Bewölkter Himmel. — Adriaan van Ostade, Wirthshausscene auf Holz, gez. 1644. In der Mitte des Bildes steht ein Tisch, um den drei Männer trinkend und rauchend sitzen, zwei in lebhaftem Gespräche begriffen. Rechts davon stimmt der Wirth eine Geige, neben ihm hält ein Junge einem Hunde etwas hin, im Hintergrunde zeigen sich eine säugende Frau und zwei Männer. Der Raum ist ziemlich dunkel, das Licht fällt von links, wodurch der am meisten nach dieser Seite sitzende Mann in rother Jacke und blauen Kniehosen besonders hervortritt. Das Helldunkel und die Gewandbehandlung sind meisterhaft. — M. Palmezzano, gezeichnet: Marchus Palmegianus pictor Foreliniensis faciebat MCCCCCXV. Madonna mit dem Kinde, fast in Lebensgrösse. Die Madonna sitzt ein wenig nach rechts gewandt, auf dem Schoosse das Christuskind, welches die rechte Hand mit zwei ausgestreckten Fingern erhoben hat, die linke Hand auf die linke der Mutter gelehnt. L. Cranach d. Aeltere. Porträt Johann's des Beständigen, Brustbild in Lebensgrösse; der Kurfürst mit weisser Krause und dunklem Rocke ist in jüngeren Jahren als gewöhnlich dargestellt. Die Zeichnung ist weniger hart als sie später zu sein pflegt, das Ganze ist sorgfältig gemalt und von entschiedener Naturwahrheit.

An diese Gemälde von durchweg sicheren Autoren sind noch einige hervorragende Stücke zu reihen, deren Meister sich bisher nicht feststellen liessen. Zunächst 1875 erworben: Der Tod besiegt einen Krieger; ein höchst dramatisch gehaltenes, interessantes Bild. Ein Landsknecht ist soeben halb auf den Rücken gefallen, den Oberkörper noch ein wenig in die Höhe gerichtet, indem er sich auf den linken Ellenbogen stemmt, während er in der rechten Hand das blutige Schwert parirend vorhält; sein Gewand ist halb aufgerissen, sein Gesicht zeigt wüthige Verzweiflung. Der Tod, der ihm den linken Fuss auf den Leib setzt, ist nicht als Gerippe, sondern als beginnende Verwesung eines ungewöhnlich musculösen Mannes gefasst. Auf den rechten Fuss gestützt, lehnt er sich triumphirend ein wenig zurück und blickt den Niedergeworfenen mit höhnischem Grinsen an, die linke Faust hält den Schaft einer Lanze, die rechte fasst das Heft eines breiten Schwertes fester, eben im Begriffe, zum letzten Streiche auszuholen. Eine klaffende Hiebwunde auf dem linken Oberarme des Todes, sein unheimlich wie Fledermausflügel weit abflatternder schwarzer Mantel zeigen die Erbitterung des vorangegangenen Kampfes. Gedanke und Zeichnung des Bildes scheinen deutsch zu sein, während die Malweise, zumal im Gewande und Gesichte des Kriegers, von venezianischer Art ist. Das Holz des Gemäldes erweist sich als Feigen- oder Kastanienholz. Die Zeichnung ist nicht immer sicher, so z. B. ist die linke Schulter und der rechte Unterarm des Gefallenen verzeichnet, doch können beide Theile, wie auch das Gesicht nachträglich übermalt sein. Es gibt von

diesem Bilde einen Stich von Alaert Claes (B. 39), auf dem alles umgedreht erscheint, doch deuten hier die kraftlosere Stellung und die abweichende Anordnung der Hände des Todes darauf, dass es nicht nach dem Gemälde gemacht worden, sondern viemehr das Gemälde eine Verbesserung des Stiches ist.

Umfangreiche, ungewöhnlich grossartig gedachte und ausgeführte Landschaft. Eine mächtige Baumgruppe, kühn auf Felsen rechts im Vordergrunde, aus der ein in schäumenden Fällen herabeilender Bach hervorquillt. Ein Kranich steht daran. Ganz rechts eine Gruppe sitzender Figuren, einer Frau mit einem Kinde und einem musicirenden Manne. Links wird der Hintergrund durch Felsen gebildet, Bäume und ein bethürmtes Schloss, überragt von fernen blauen Zackenbergen. Das warme bräunliche Colorit der Landschaft, der tiefblaue Himmel und die reiche Kleidung der Figuren scheinen auf Venedig zu weisen, die Zackenberge auf die Abhänge der Alpen, das Schloss vielleicht auf Cadore, den Geburtsort Tizian's, dessen das Bild würdig wäre, obschon bisher keine gleichwerthige Landschaft von ihm bekannt geworden ist (vergl. Crowe and Cavalcaselle, Titian II, pag. 219). Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Grafen Castellani in Turin und wurde 1877 erworben.

Ein ebenfalls so vorzügliches Bild, dass es nur von einem bedeutenden Künstler herrühren kann, ist die Darstellung der Lucretia, Kniestück in Lebensgrösse. Die Heldin hat das Gewand vor der Brust zurückgerissen und blickt, wie Abschied nehmend, nach oben, in der rechten Hand fest den Dolch zum Stosse bereit, die linke leise auf die Brust gelegt. Zeichnung und namentlich Colorit sind hervorragend, das Fleisch ist bleich, als sei der Tod bereits eingetreten, und doch wieder farbenleuchtend; es erinnert an das der Flavia Correggio's zu Parma. Jene Wirkung wird durch alle Mittel der Kunst gesteigert: durch das schwarzgrüne Ober- und ein an den Rändern übergeschlagenes bräunliches Untergewand, das Linnenhemd, eine Kette weisser Perlen um den Hals, violett blasse Lippen, tiefbraune Augen und dunklen Hintergrund. Die Schattengebung im Fleische ist äusserst zart, die linke Hand wunderbar weich, fast mit der von Lionardo's Gioconda vergleichbar. Das Gemälde stammt aus einem deutsch-österr. Kloster und wurde 1878 angekauft.

Madonna mit dem Kinde, dem kleinen Johannes, Joseph und einem Engel, angeblich von Gaudenzio Ferrari. Es zeigt eine Mischung Florentiner und Mailänder Einflusses.

Etwas später ist ein Porträt deutscher Schule angekauft, datirt 1554. Es stellt einen bärtigen Mann in den vierziger Jahren dar, ein schwarzes, geblümtes Barett auf dem Kopfe, angethan mit schwarzem, grün gestepptem Gewande, einen Hermelinmantel über beide Schultern, eine Ehrenkette um den Hals. Das Bild ist gut gezeichnet und sorgfältig gemalt. — Ein Donatorenbild. Zwei Flügel, links ein bärtiger Mann mit zwei Söhnen hinter sich, rechts eine Frau mit ihrer Tochter. Die Charakteristik der Köpfe ist eine hervorragend gute, zumal die des jungenhaft-dummen in denen der Söhne; die Behandlungsweise der Kleidungsstücke fast peinlich sauber. Das Gemälde wird von einem niederrheinischen Meister herrühren, befand sich früher in der Merlo'schen Sammlung zu Köln, ausgestellt als Holbein, hat aber mehr von

de Bruin, datirt 1539. — Die fünf Kinder Kaiser Maximilian's II., in den Köpfen gut gezeichnet und gemalt, vielleicht von einem Hofmaler herrührend, durch seinen Stoff interessant.

Aus dem Jahre 1881 (Kat. Osterwald Nr. 6) stammen: das gute Brustbild einer älteren Frau in Lebensgrösse in holländischer Tracht und mit feinen, etwas aristokratischen Zügen. Das Bild ist datirt 1649 und gehört in die beste Zeit holländischer Kunst. Für Miereveld wohl zu gut, mit Anklängen an B. v. d. Helst ist es bis jetzt keinem dieser Künstler sicher zuzuschreiben. — Die heilige Cäcilie, Kniestück, etwas über Lebensgrösse, aus der Schule von Sevilla, Richtung Murillo's. — Das jüngste Gericht, ein ziemlich grosses, figurenreiches Bild, voll Leben und Bewegung. Christus oben in der Mitte, die Füsse auf einer Weltkugel, beide Hände erhoben, im Halbkreise von Heiligen umgeben, während in den Wolken Schaaren von Engeln sichtbar werden. Den Mittelgrund des Bildes nehmen schwebende Engel ein, lebhaft bewegt, welche Brot, Kelch, Kreuz und Haus tragen. Unten links die Seligen nackt von heller, rechts die Verdammten von brauner Hautfarbe. Im Hintergrunde zur Rechten eine zerstörte Burg mit Feuer: der Eingang zur Hölle. Das Bild scheint von einem Niederländer zu stammen, der unter italienischem Einflusse malte, wohl am Ende des 15. oder Anfange des 16. Jahrhunderts, es zeigt mehr Kraft als Schönheitssinn, Studium in der Behandlung des Nackten.

Hiemit dürfte die Aufzählung von wichtigeren Gemälden älterer Schulen beendigt sein, doch wurde auch den Uebergängen der classischen Richtung Rechnung getragen bis zu Leistungen bedeutenderer Künstler der Neuzeit.

Von Cartons und Handzeichnungen sind zu nennen: C. Kniep, Reisegenosse Goethe's, Amphitheater (Capua?), Sepiamalerei, datirt 1788. — P. Cornelius, ein bedeutender, ernst herabschauender Christuskopf aus der römischen Zeit. Kohlenzeichnung auf Papier, über Lebensgrösse (H. Riegel, Peter Cornelius, S. 345). — B. Genelli, Amor auf dem Schoosse der Nacht vereinigt die vier Elemente in Liebe, Wasser und Erde, Luft und Feuer. Aquarell. — B. Genelli, Sysiphos vom Todesgotte entführt, grosser Carton, erworben von Börner in Leipzig, veröffentlicht: Zeitschr. f. bild. Kunst V, S. 16. — Overbeck, Allegorie des befreiten Jerusalem, datirt 1819, Kohlenzeichnung von grosser Wirkung (Kat. Hohenzollern Nr. 389). — Karl F. Sohn, Raub des Hylas, Carton zum 1829 für Berlin gemalten Bilde (Kat. Osterwald Nr. 60). — W. v. Kaulbach, Spinnerin, grosse Kreidezeichnung für einen Zwickel im Münchener Schlosse, datirt 1830. — Th. Mintrop, Weinlese (Kinderbacchanal) und allegorische Darstellung des Christbaumes. — Schwind, Philippus, Entwurf für ein Glasfenster, schwach mit Wasserfarben colorirt. — L. Knaus, Scene im Lager der Warner Heide. 1870. Zeichnung. — L. Spangenberg, 1874. Akropolis von Athen. Aquarell. — A. Calame, Tanne in Bergen; grossartig gedacht. — A. Menzel. Ein dreiviertel abgewandter Kopf eines Mannes von packender Naturwahrheit, genialer Zeichnung und Modellirung. — A. v. Werner, Kriegsrath in Versailles, Roon im Vordergrunde, zumal die Generäle sehr charakteristisch (Abbildung in Stillfried-Kugler, die Hohenzollern und das deutsche Vaterland).

Als Gemälde, die den Uebergang älterer Schulen zur Neuzeit bilden, finden wir: Joh. Heiss von Memmingen 1640—1704, Neptun und Amphitrite. — O. Elliger Sohn (Hamburg), 1666—1732, Porträt mit Blumengewinde. — B. Denner (Altona), 1685—1749, Porträt seines Vaters, ein meisterhaft ausgeführtes Miniaturbild. — J. Heinr. Tischbein (Cassel), 1722—1789, Kreuzigung, Skizze aus seinem Nachlasse. — J. G. Edlinger (München), 1741—1819, Porträt eines Domherrn. — J. B. Lampi (Wien), 1751—1830, Porträt der Aloysa Weber, der Schwägerin von Mozart. — Jos. A. Koch (Rom) 1768—1839, Diana und Aktäon, aus seinem Nachlasse. — Und besonders noch eine Skizze J. L. David's zu dem 1784 ausgeführten Bilde »Andromache den Leichnam Hektor's beweinend«, das ihm die Aufnahme in die französische Akademie verschaffte, dessen Verbleib aber unbekannt zu sein scheint (J. Meyer, Geschichte d. mod. franz. Malerei, S. 57).

Die bedeutendsten Bilder moderner Maler, zunächst deutscher, sind die folgenden: C. Rottmann, 1836, Isthmus von Korinth (aus dem Nachlass der Königin von Dänemark). — W. Kaulbach, 1840, grosses Knabenporträt in Landschaft. — J. Dielmann, 1842, Kinder vor einem Heiligenhäuschen. — L. Knaus, 1852, »Alter schützt vor Thorheit nicht«, und 1858, Römisches Mädchen. — A. Melbye, 1863, Küste von Marocco. — V. Ruths, 1865, Morgen im deutschen Hochwalde. — A. Achenbach, 1855, Strand bei Scheveningen, und 1868, Unter Platanen. — A. Braith, 1868, Kühe in Landschaft. — W. Sohn, 1870, Trost in Andacht. — C. F. Lessing, 1871, Aus der Eifel. — P. v. Tiesenhausen, 1871, Ostseestrand am Sommerabend. — F. Defregger, 1871, In der Sennerhütte (veröffentlicht im Daheim). — Ed. Schleich, 1871, Mondlandschaft. — Otto Piltz, 1872, Orgelchor (gestochen). — Jul. Geertz, 1878, 2 Kniestücke, Porträts. — P. Vautier, 1879, Verhaftung (gestochen, ausgeführter erster Entwurf). — O. Achenbach, 1878, Mondnacht auf Sta. Lucia. — L. Douzette, 1879, Mondnacht. — Ausserdem ohne Jahr: L. Hartmann, Rastende Pferde in Landschaft. — Th. Harrer, Aus Amalfi. — M. Munkacsy, Landschaft nach dem Regen. — L. Munthe, Winterabend. — E. Hildebrandt, Küste am Mittelmeer (Nachlass). — Chs. Meer Webb, Kartoffelschälerin. — C. Sohn jr., Spanierin (wiedergegeben Zeitschr. f. bild. Kunst XVI, S. 32). — C. Böker, Pass-Revision. — Th. Horschelt, Araber mit Pferden. — Gabriel Max, Kinder im Freien, und Hüftbild eines römischen Mädchens. — A. Holmberg, Besuch eines Prälaten beim Cardinal; ganz vorzüglich im Colorit. — A. Böcklin, Waldinneres mit Faun und Nymphe.

Bilder, aus deren Zahl als besonders bedeutend hervorzuheben, sind die von Lessing, Tiesenhausen, Piltz, Holmberg und O. Achenbach.

Von fremden Malern reihen sich ihnen an: Ary Schaeffer, 1826, Grossmutter als Märchenerzählerin. — L. Gallait, »Schmerzvergessen«. — J. B. C. Corot, zwei Landschaften. — Ziem, Venedigs Lagunen. — Jos. Beaume, Rast nach der Jagd. — Eug. Fichel, Im Advocatenzimmer. — N. Diaz, zwei Landschaften und ein Genre. — Ch. Fr. Daubigny, zwei Landschaften. — Courbet, Landschaft.

Als letztes Kunstwerk ist schliesslich noch hervorzuheben: der Speisesaal im ersten Stocke, trefflich decorirt von Franz Arndt und Chr. Krohn (Aufsatz darüber: Zeitschr. f. bild. Kunst XII, S. 653 ff.), in dem sich ein höchst stilvoller, grosser Ofenschirm befindet, gemalt von Hermine von Preuschen, ein Meisterwerk der Decorationsmalerei.

Nachtrag.

In neuester Zeit sind noch folgende beachtenswerthe Bilder erworben: Jacopo da Barbari, gez. IA. DA. BARBARI. MDIII und der Schlangenstab. Ein alter Mann liebkost ein Mädchen, Hüftenbild; es befand sich ehemals im Besitze des Rathes Kretz zu Regensburg und fehlt in Morelli's letztem Artikel über den Künstler. Vorne steht ein junges schönes Mädchen mit aufgelöstem blonden Haar, in welches ein Kranz geflochten ist, die Brust halb entblösst; hinter ihr wird ein graubärtiger Mann sichtbar, eine rothe Kappe auf dem Kopfe, den linken Arm um die Schulter des Mädchens gelegt, mit der rechten ihr das grüne Obergewand abziehend. Sehr gelungen ist der schwermüthig schmerzliche Ausdruck im Gesichte des Mädchens, wogegen sich das des Alten ausdruckslos aber fein ausgeführt zeigt. Das Bild enthält alle Eigenthümlichkeiten des Malers: den strichigen Faltenwurf, die tiefen Augenwinkel und den grossen Daumen. — Girolamo der Aeltere von Treviso. Madonna mit dem Kinde, gez. HIERONYMVS TARVISIO. P. Im Vordergrunde liegt das Kind schlafend mit über die Brust gekreuzten Armen, dahinter steht die Madonna, die Hände gefaltet, auf das Kind herabblickend. Ihr Kleid ist roth, darüber ein grünes Kopftuch geworfen, welches grösstentheils durch ein anderes buntfarbiges bedeckt wird. Links befindet sich eine Landschaft mit einer Bogenbrücke über einem Flusse. Die Anordnung der Figuren zeigt Schematismus, die Ausführung dagegen nimmt sich fleissig und durchdacht aus. — Perugino. Madonna mit dem Kinde, Kniestück aus der späteren Zeit des Meisters. Mutter und Kind sind in der gewöhnlichen Weise gehalten. Erstere sitzend mit dunkelrothem Unterkleide und grünlichblauem Mantel, neigt den Kopf etwas nach links, das Kind auf dem Schoosse, welches, nach rechts blickend, die rechte Hand erhebt. Das Stück ist ein besonders gutes seiner Art, die Farbengebung satt und leuchtend, der Faltenwurf ruhig und edel. — Cesare da Sesto. Himmelfahrt Mariä; grosses Tafelbild. In der Mitte schwebt die Madonna stehend empor, umgeben von einem aus kleinen Engeln zusammengesetzten Glorienscheine, links und rechts Engel in farbigen Gewändern mit Musikinstrumenten. Unten befinden sich die 12 Apostel, von denen die vorderen 6 knieen, die hinteren stehen. Das Bild ist gross und formvoll gedacht, in den Köpfen, zumal in dem der Madonna, tritt eine milde, fast süsse Lieblichkeit hervor. Die Farbengebung ist harmonisch. — Ruysdael. Wasserfall mit Landschaft, das Bild von mittlerer Grösse ist von bedeutender Wirkung und bester technischer Durchführung. Eine graue Wolke überzieht theilweise das Blau des Himmels und gibt der ganzen Landschaft einen dunkeln beinahe schwärzlichen Anflug. Das über die Felsen gleitende und schäumende Wasser zeigt packende Naturwahrheit. — Johannes Hals. Kleines Porträtbild, ganze Figur, I. H. F.

monogrammisirt. Eine Holländerin sitzt auf einem Stuhle, gekleidet in rothem Mieder und grünem Rocke, gerade von einem Buche aufsehend, worin sie gelesen hat. Das Bild ist, zumal in dem Rocke, skizzenhaft gehalten; vergl. Bode, Studien zur Gesch. der holländ. Malerei S. 101. — M. Palmezzano, signirt ähnlich wie oben das Altarbild, Madonna mit dem Kinde auf dem Throne, zu jeder Seite ein Heiliger. — Lorenzo da Credi, Madonna und Engel das Jesuskind beim Stalle anbetend. — H. Baldung Grien, Allegorie auf Leben und Tod, datirt 1510. — Klaas Heda, Stillleben 1630. — M. de Voss, Madonna umgeben von musicirenden Engeln.

Tübingen. *Jul. v. Pflugk-Harttung.*

Die illustrirten Handschriften der Hamilton-Sammlung zu Berlin.

(Schluss.)

Livres d'Heures.

Die französischen Horarien des XV. und XVI. Jahrhunderts sind im Vorhergehenden unberücksichtigt geblieben, weil sie sich wegen der Gleichartigkeit ihres Inhalts und ihrer Ausstattung besser für eine zusammenfassende Beschreibung eignen.

Bisher sind Handschriften ähnlichen Inhalts aufgeführt worden:

Nr. 30) Psalterium und Horarium, Frankreich Mitte des XIV. Jahrhunderts.

Nr. 49) Psalterium mit Hymnen und dem Officium b. M. Virg. Venedig 1461.

Nr. 62) Horae, Italien Ende des XV. Jahrhunderts.

Nr. 65) Officium b. M. Virg, desgl.

Nr. 69) Horae, Italien erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

Bei allen im Folgenden anzuführenden Horarien ist, wenn nicht anders angegeben, Frankreich als das Entstehungsland zu betrachten. An das vorgenannte französische Horarium des XIV. Jahrhunderts Nr. 30, welches sich nunmehr in der königl. Bibliothek zu Berlin befindet, schliesst sich als zweitältestes an:

112) (Nr. 322 des Auctionskatalogs) [1]) kl.-4°, mit 20 Abbildungen und einem Kalender mit den Darstellungen der Monats-Beschäftigungen und -Zeichen. Anfang des XV. Jahrhunderts.

Die Entstehungszeit lässt sich mit Hilfe der Costüme, die mit denen im Dit de Lion (Nr. 74) übereinstimmen, annähernd bestimmen. Auch die Behandlungsweise ist dieselbe wie in letzterem und den ähnlichen Werken, dem Livre de S. Jehan l'Evangeliste, dem Roman de la Rose etc: nur spärliche Verwendung landschaftlicher Hintergründe, die überdies wenig ausgeführt sind; meist Schachbrettgrund oder mit Gold gemusterter rother Grund, oder, wie bei den Kalenderbildchen, solcher mit ultramarinblauer Färbung des Himmels und braungrüner des Erdbodens, welche beide Farben nach unten zu sanft abgeschwächt werden. Die Färbung ist rein, blasser nach dem Licht hin;

[1]) Zur besseren Auseinanderhaltung der einzelnen Exemplare setzen wir ausnahmsweise bei den Horarien die Nummern des nicht zur Ausgabe gelangten Auctionskatalogs in Klammern bei.

Zeichnung, Bewegung und Ausdruck anmuthvoll; die Modellirung weich. Nahe Verwandtschaft mit den Bestrebungen der Kölner Meister der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts fällt in die Augen.

Die Einfassungen sind sehr sauber in reichem Dornblattwerk, in welches mehrfach Groteskfiguren eingestreut sind, ausgeführt.

Einige ungewöhnliche Darstellungen sind: das goldene Kreuz, zu dessen Seiten zwei Engel Weihrauchfässer schwingen, am Beginn der Heures de la Croix; vor einem Gebet: Christus als Schmerzensmann, von einem Engel gestützt; endlich die hl. Dreieinigkeit, so dargestellt, dass Gottvater und Christus, von einem Mantel bedeckt, zusammen sitzen, während zwischen ihnen sich die Taube befindet. — Tiefe Innigkeit spricht sich in dem »Schmerzensmann« und der unmittelbar davor befindlichen »Madonna« aus.

113) (Nr. 314) 4°, mit 29 Abb., Kalender und Monatsbildern (in Vierpässen). Reicher Einband im Grolier-Stil, mit eingelegtem verschiedenfarbigen Leder, von Pierre Roffet gen. Le Faucheux verfertigt. In dem Deckel ist das Wappen der Elboeuf, wahrscheinlich René de Lorraine, dem ersten Marquis (1536—66), angehörend, nachträglich eingelassen. — Erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Hier wird die Tracht der vornehmen Männer (s. besonders den Kalender) bereits lang, schmaler Pelzbesatz und lange, am Knöchel geschlossene Aermel tauchen auf; die Frauenkleider liegen noch glatt an, sind aber am Halse geschlossen. In der Verzierungsweise steht diese Handschrift der vorigen sehr nahe: die Initialen, das Dornblattmuster mit den ungewöhnlich zahlreich eingestreuten, zum Theil sehr übermüthigen Grottesken tragen den gleichen Charakter; aber daneben kommen, auf den mit Bildern geschmückten Seiten, auch schon reiche Einfassungen mit bunten stilisirten Blumen und Laubwerk vor. Neben landschaftlichen Hintergründen werden noch solche mit Schachbrettmuster oder farbige mit Goldmusterung angewendet, doch bereits seltener. Namentlich die Behandlungsweise bezeugt insofern eine Aenderung, als die Färbung, wenngleich noch vorwiegend rein, bereits tiefer gestimmt ist, ja in mehreren Bildern sogar unrein wird. Immerhin aber liegt hier, bei gesteigerter Fähigkeit, Bewegung und Ausdruck richtig zu treffen, bei grösserer Feinheit der Ausführung, eine Fortbildung der gleichen Schulrichtung vor; in den lieblichen Gesichtern mit ihren rundlichen Zügen erkennt man schon jenen Typus vorgebildet, welchen um die Mitte des Jahrhunderts Jean Fouquet zu höchster Vollkommenheit ausbilden sollte. Das kgl. Kupferstichcabinet zu Berlin besitzt sub Hs. 75 ein zweites ganz ähnliches Horarium, welches offenbar aus derselben Werkstatt hervorgegangen ist.

Zu bemerken ist, dass es sich der Zeichner bei den Grotteskfiguren insofern leicht gemacht hat, als er die Gestalten auf der Rückseite einfach durchzeichnete, somit umgekehrt wiederholte; doch verhindert der Wechsel in der Wahl der Farben, dass dieser Kunstgriff sich allzu bemerklich macht.

114) (Nr. 295) 4°, mit 38 Abb., Kalender- und Monatsbildern. — Laut einer alten Eintragung auf dem Vorsatzblatt waren diese Heures, den in der Litanei genannten Heiligen zufolge, für den Gebrauch von Angers bestimmt. —

Eine weitere Notiz auf derselben Seite besagt: Ce serpube manuscrit le plus beau de la Bib. Soubise provient de la Bib. de Durfé ce fut l'abbé Des Essart qui la procura au cardinal de Soubise sous la minorité du marquis du Chatelet il conta trente louís a ce prelat qui en faisoit le plus grand cas et l'avait fait relier a ses armes. Dupuy. — Einband mit den Bestandtheilen des Wappens Rohan in den Ecken der Deckel. — Erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Hier ist die gleiche Richtung wie in den beiden vorgenannten Horarien vertreten, nur ist der Geschmack des Künstlers weniger geläutert, seine Individualität, bei mässiger Begabung, eine eckigere und schärfer ausgeprägte. Dies zeigt sich namentlich an dem Hauptbestandtheil des Buches, den zwölf Aposteln, deren jeder von einem Engel umschwebt wird und die ganze Länge einer Seite einnimmt. Uebermässig lang gezogene Gestalten sind es, von schwächlicher Haltung, durch die herabgezogenen Mundwinkel durchweg von trübseligem Ausdruck; bei völlig abweichender Compositionsart haben sie im Typus einige Verwandtschaft mit den zwölf Aposteln, welche der deutsche Meister »E. S. von 1466« in etwas späterer Zeit gestochen hat. Vermöge des festen Haltes aber, welchen die Ueberlieferung der Kunstprincipien gewährte, gelingt es doch dem Meister, sich in einigen dieser Gestalten, die er mit ausdrucksvollem Ernst erfüllt, zu einer gewissen Grösse des Stils aufzuschwingen.

Die Musterung der Hintergründe ist noch die alte; das Dornblattwerk der Einfassungen ist hier dagegen durch ein in der Wirkung ihm sehr ähnliches Knospenmuster von goldenen an feinen schwarzen Stielen hängenden Punkten ersetzt, welches mit buntem Rankenwerk und einzelnen stilisirten Blumen belegt ist. Die Färbung ist wiederum um ein Mehreres getrübt.

115) (Nr. 311) 16°, mit 14 Abbildungen von sorgloser Ausführung. Nach Ausweis des vielfach angebrachten Allianzwappens für Isabella, Tochter König Jacob's I. von Schottland, seit dem 30. Oct. 1442 mit Franz, Herzog von Bretagne, vermählt († 1494), angefertigt. Der Text muss im Jahre 1440 geschrieben worden sein, da im Kalender Ostern auf den 27. März fällt, was in der Folgezeit erst wieder für das Jahr 1502 zutrifft. — Auf der ersten Seite ist später der Name: Nicolaus de Touve eingetragen; auf die dem XVI. Jahrhundert angehörenden Deckel des Einbandes sind die Namen: René — Millon eingedruckt. — Um 1440—1442.

Wichtig wegen seiner Datirbarkeit, wenn auch von einem schwachen, wahrscheinlich provinzialen Künstler ausgeführt. Einfassungen und Hintergründe wie bei der vorhergehenden Handschrift. — Das erste Bild zeigt Isabella betend, während hinter ihr der hl. Franciscus, der Namensheilige ihres Gemals, steht. (Vergl. das gleichzeitige grosse Missale Nr. 80, welches jedoch in künstlerischer Hinsicht weit höher steht.)

116) (Nr. 323) 24°, mit 6 Abbildungen. Aehnlich der vorigen Nummer. — Mitte des XV. Jahrhunderts.

117) (Nr. 459) 12°, mit 15 Abbildungen. Auf sehr feinem Pergament in Bologneser (Rund-) Schrift geschrieben. Wahrscheinlich in Italien, unter Nachahmung niederländischer Technik, entstanden. Drittes Viertel des XV. Jahrh.

Die Darstellungen tragen den Stempel der van Eyck'schen Schule an

sich, sind jedoch unscharf in den Umrissen, schwer in den mit Gold gehöhten Farben, von mangelhaftem Helldunkel, allgemein und unbelebt in den Gesichtstypen.

Gemusterte Hintergründe kommen hier, wie bei allen folgenden, nicht mehr vor. An die Stelle der Dornblatt- und ähnlichen Einfassungen sind nunmehr solche von buntem Laubwerk mit halbnaturalistischen, d. h. nur bis zu einem gewissen Grade stilisirten, Blumen getreten, die sich von dem farblos gelassenen Pergamentgrunde abheben.

118) (Nr. 460) 24°, mit 14 Abbildungen von sehr feiner Ausführung und einem Kalender mit den Monatsbildern in Runden. In Bologneser Schrift auf äusserst dünnem Pergament geschrieben. Mit dem Wappen der venezianischen Familie Contareni. Venedig, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Gleichfalls unter niederländischem Einfluss, somit ein Zeugniss für die auch durch die Miniaturmalerei vermittelten Beziehungen zwischen Nord und Süd, zu einer Zeit, da die nordischen Maler Italien aufzusuchen begannen und Antonello da Messina die nordische Technik in Venedig einführte.

Die Einfassungen sind hier überdies durch Vögel, Thiere und menschliche Figuren belebt.

Der Besitzer, ein Mann in langem schwarzen Rock nach niederländischem Schnitt, ist begleitet von einem die Harfe schlagenden Schutzengel, vor der Madonna knieend dargestellt.

Ein gleich vorzügliches, wahrscheinlich aus derselben Werkstatt hervorgehendes Horarium, welches für ein Glied der Familie Solar gefertigt wurde, befindet sich sub Hs. 21 im Berliner Kupferstichcabinet.

119) (Nr. 457) kl.-4°, mit 13 Abbildungen von sehr sorgloser Ausführung, aber eigenartiger und flotter Erfindung. Der Kalender ist französisch abgefasst. Drittes Viertel des XV. Jahrhunderts.

Die Costüme des Besitzerpaares, welches vom hl. Petrus der Madonna empfohlen wird, lassen auf diese Entstehungszeit schliessen: die Frau trägt die hohe spitze Kopfbedeckung, den Hennin, wie er zur Zeit Ludwig's XI. (1461 bis 1483) in Mode war; ihr Kleid ist spitz ausgeschnitten und mit einem Umschlagkragen versehen. — Dazu stimmt sehr wohl das gezierte Wesen, welches sich in einigen dieser Darstelluugen bemerklich macht: so sehen wir z. B. Maria mit dem bekleideten Christkinde im Garten spazierend; unpassend ist auch, dass auf dem eben genannten Bilde, wo das Besitzerpaar durch Petrus der Maria empfohlen wird, letztere gleichzeitig aus dem Munde des vor ihr knieenden Engels die Verkündigung vernimmt. — In der Anordnung erinnern einzelne Bilder, wie z. B. die Beschneidung, stark an das xylographische Speculum humanae salvationis, dessen Entstehungszeit etwa in die sechziger Jahre des XV. Jahrhunderts zu setzen ist.

120) (Nr. 318) 16°, mit 19 Abbildungen, Kalender und Monatsbildern in Runden. Zwei wahrscheinlich mit Darstellungen versehene Blätter fehlen, dagegen ist in etwas späterer Zeit ein Bildniss Christi eingefügt worden. — Letztes Drittel des XV. Jahrhunderts.

Hier ist der französische Stil, so wie er sich bis gegen das Ende des Jahrhunderts erhält, bereits vollständig entwickelt. Er steht nunmehr — wohl nachdem Jean Fouquet hinfür das Beispiel gegeben — durchaus unter dem Einfluss der vlämischen Malerei und hat sich alle Errungenschaften desselben zu eigen gemacht. Die vollendete Luftperspective, namentlich bei Innenräumen, führt zur Wahl kräftigerer, tieferer Farben, welche wiederum eine stärkere Verwendung der Goldhöhung nöthig machen.

Die Darstellungen bieten manche Absonderlichkeiten. So ist die hl. Jungfrau, welche von dem Besitzer des Buches angebetet wird, durchaus genrehaft aufgefasst: sie greift aus einem Korbe, den ihr ein Engel hinhält, eine Kirche für das Christkind heraus; bei der Ausgiessung des hl. Geistes kniet sie an ihrem Betpult, Johannes Ev. ihr gegenüber im Vordergrunde, während die übrigen Apostel sich tief im Hintergrunde befinden. — Das Blatt mit der Verkündigung enthält in seinem oberen Theil noch die Gestalten der vier Cardinaltugenden und die von einem Engel angebetete Dreieinigkeit. — Am Beginn der horae s. Crucis befindet sich die Kreuztragung, so dargestellt, dass der Zug eine mehr als halbkreisförmige Wendung macht, in Folge deren er in seiner ganzen Ausdehnung übersehbar wird; am Beginn der Todtenvigilien die sehr realistische Darstellung einer Schlacht, bei der die Todten sofort begraben werden.

Die Einfassungen und Leisten sind in der sub Nr. 117 charakterisirten Weise behandelt.

121) (Nr. 315) 16°, mit 27 grösseren und 48 kleinen Abbildungen, dazu 91 reichen Einfassungen. Um 1480.

Das bei der Darstellung der Susanna angebrachte Wappen der Maria von Burgund (verm. mit Maximilian (I.) 1477, † 1482) zeigt, dass das Buch für sie geschrieben; auf ihre Verbindung mit Maximilian deuten die zahlreich in den Einfassungen angebrachten verschlungenen Buchstaben MM (wie HH aussehend).

Die Ausstattung ist eine ungewöhnlich reiche und äusserst zierliche. Sehr zahlreich sind die kleinen Heiligenbilder. Unter den grösseren Darstellungen sind hervorzuheben: alle Heiligen in Prozession gehend; zahlreiche Passionsscenen, denen jeweils Scenen aus dem Leben der Maria gegenüberstehen; die Qualen, denen ein Sünder anheimfällt, sehr ausführlich geschildert; hier begegnen wir zuerst den Darstellungen der Sibylle mit Augustus, des David und Goliath, der Messe des hl. Gregorius. Die Scene der drei Lebenden (unter denen eine Frau) und der drei Todten ist so dargestellt, dass sie allesammt beritten sind und in eifriger Flucht und Verfolgung einherstürmen; gegenüber ist der Tod abgebildet, in der erhobenen Rechten den Todespfeil schwingend. In pomphafter Weise erfolgt die Krönung der Maria im Beisein aller Heiligen. Am Schluss ist Maria von Burgund, im Kleide von Goldbrokat, mit hohem Hennin auf dem Kopf, in einem Zimmer knieend und von ihrem Schutzengel begleitet, dargestellt.

Die lebhafte dabei aber gedämpfte Färbung, die weiche duftige Zeichnung, welche doch alle Einzelheiten mit grösster Bestimmtheit gibt, zeigen in Verbindung mit der Anmuth der Gesichtszüge und der liebevollen Durchführung

der Landschaften, dass damals bereits in Flandern, wo aller Wahrscheinlichkeit nach diese Handschrift angefertigt worden ist, sich jene Wandelung des Stils von der herben, eckigen, dabei aber tieffarbigen Weise der Eyck'schen Schule zu der weicheren und milderen Richtung der Gerard David und Quentin Messys vorzubereiten begann.

Besonders vornehm sind die Verzierungen gehalten. Zum erstenmal treten hier jene mit täuschender Naturähnlichkeit gemalten Blumen, Früchte, Insekten, Vögel, bei deren Darstellung auch der Schlagschatten nicht vergessen ist, in den Einfassungen auf; daneben reichgebildetes Laub- und Astwerk von heller Tönung auf goldpunktirtem oder dunkelgefärbtem Grunde. Die gleichfalls daselbst als Verzierung angebrachten Edelsteine und Perlen dürften auf italienische Vorbilder, wie solche z. B. im Auftrage Lorenzo's des Prächtigen vielfach geschaffen worden waren, zurückzuführen sein. — Die zierlichen Initialen sind aus weissem Laubwerk gebildet, welches sich von leicht golden gehöhtem quadratischem Grunde abhebt.

122) (Nr. 319) 16°, mit 39 Abbildungen von sehr zarter und feiner Ausführung, in helleren Farben als bei den gewöhnlichen Handschriften dieser Zeit üblich. Wahrscheinlich vlämisch. Letztes Viertel des XV. Jahrhunderts.

Wenngleich die Figuren in ihren Typen der älteren Richtung noch nahe stehen, so deutet die Tracht, namentlich diejenige der Frauen durch den zurückgeschlagenen Rand der Kappen, bereits auf eine weiter vorgerückte Zeit. — Dadurch dass die Hauptdarstellungen, abgesehen von den zahlreichen Heiligenfiguren, jeweils von einer Anzahl in kleinerem Maassstabe gehaltener Nebenscenen, die sich längs dem Rande hinziehen, umgeben sind, ist der Bilderreichthum dieser Handschrift ein ausserordentlich grosser. Eine ungewöhnliche Beigabe bilden die sieben Todsünden, welche als einzelne auf symbolischen Thieren reitende Männergestalten dargestellt sind. Die vier Evangelisten sind auf einem Blatt, zugleich mit dem Martyrium des hl. Hippolytus, vereinigt. Gegenüber der Verkündigung ist die Hostie mit der eingedruckten Gestalt Christi und den auf der Oberfläche sich zeigenden Blutspuren mit grossem Geschick abgebildet. Bei der Heimsuchung kniet Elisabeth vor Maria; eine Form, die fortan häufig vorkommt. Auf der Krönung Mariä ist Christus bartlos dargestellt.

Hier treten Leisten auf mattem Goldgrund, der fortan so beliebt wird, zum erstenmal auf; die auf denselben angebrachten Blumen sind noch immer stilisirt, nähern sich aber bereits in etwas stärkerem Maasse, als bei den vorhergehenden Handschriften, dem Naturalismus. Der Umstand, dass sich solche Leisten, jedoch noch ohne lineare Einfassung, auch auf den sechs letzten, nicht zur Verwendung gelangten Seiten vorfinden, zeigt, dass diese Verzierungen bis zu einem gewissen Grade wenigstens im Voraus »auf Lager« gearbeitet wurden.

123) (Nr. 327) 8°, mit 13 Abbildungen. — Letztes Viertel des XV. Jahrhunderts. — Ledermosaik-Einband von Nic. Eve.

Hervorragend die blattgrosse Verkündigung. Die Typen tragen hier das reine Gepräge der französischen (Fouquet'schen) Schule.

In den durch Figuren belebten Einfassungen wechseln querlaufende Streifen und verschieden geformte, namentlich quadratische Stücke mattgoldenen

Grundes mit solchen ab, deren Grund farblos gelassen ist. Diese Verzierungsweise bleibt fortan durch mehrere Jahrzehnte im Schwange.

124) (Nr. 312) 8°, mit 42 kleinen Abbildungen und einem Kalender mit Monatsbildern, die braun in braun und mit Gold gehöht in Runden ausgeführt sind. — Dem Wappen nach für ein Glied der spanischen Familie Meneses verfertigt. Ende des XV. Jahrhunderts.

Alle Darstellungen nur in Halbfiguren; viele Heiligenbilder; bei den Todtenvigilien der Tod, vor seinem eigenen Bilde, das er in einem an einem Baum aufgehängten Spiegel sieht, betend. — In der grösseren Leerheit und Allgemeinheit des Ausdrucks, sowie in der gesteigerten Verwendung der Goldhöhung verräth sich ein gewisser Verfall, der sich in den Manuscripten gewöhnlicher Ausführung als bis in das erste Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts dauernd verfolgen lässt [2]).

In den Einfassungen, die vielfach farbigen, allmählich in Gold übergehenden Grund zeigen, kommen häufig die Initialen B P und M C vor. Die zahlreich angebrachten Initialen sind in Gold auf rothem oder blauem quadratischen Grunde ausgeführt.

Beigebunden sind ein Rondeau von Lyon Jamet: La Gloire de la Mère de Dieu, in einer Handschrift des XVI. Jahrhunderts, und Jehan Quentin's Examen de Conscience, Pariser Druck von ca. 1500, auf Pergament.

125) (Nr. 328) kl.-4°, mit 27 Abbildungen und den Monatsbildern. Die Jahrzahl 1487 kommt auf den Bildern der Verkündigung und des Hiob vor.

Obwohl von handwerksmässiger Ausführung, ist diese Handschrift wichtig wegen ihrer Datirung. Hier findet sich noch die Formgebung der älteren Zeit, aber unter Anwendung der Technik der neueren. Wie die kalligraphische Ausführung gleichfalls noch der älteren Weise nahe steht, so kommt in den Einfassungen neben dem Goldgrund auch farbloser vor (beim Kalender).

Originell ist die Darstellung des Besitzerpaares, welches zu der an ihrem Webstuhl sitzenden Maria betet.

Hinten sind französische Gebete von einer Hand der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angefügt.

126) (Nr. 320) kl.-4°, mit 35 Abbildungen und den Monatsbildern. Wahrscheinlich vlämisch, gegen Ende des XV. Jahrhunderts.

Ein vorzügliches Beispiel für die Kunst dieser Zeit. Figurenreiche Compositionen sind hier in reiche Landschaften oder Innenräume hineingestellt; die Typen erinnern wiederum, wie bei Nr. 121, an die durch Gerard David vertretene Richtung, deuten somit ihrerseits, wie noch mehr eine später zu besprechende Handschrift, auf die eingreifende Bedeutung, welche dieser Meister für die Entwicklung der Miniaturmalerei gehabt haben muss. Die zarte harmonische Färbung und die weiche äusserst feine Behandlungsweise erinnern daneben an die sub Nr. 122 besprochene Handschrift, welche jedoch hier noch

---

[2]) Diese Zeit deckt sich im Wesentlichen mit derjenigen, da die gedruckten Horarien in Paris aufkamen und zu aussergewöhnlicher Entwicklung gebracht wurden. Siehe meine Besprechung der gedruckten illustrirten Gebetbücher des XV. und XVI. Jahrhunderts im V. Bande des Jahrbuchs der kgl. preuss. Kunstsammlungen.

übertroffen ist. Da ausserdem auch noch in der Verzierungsweise Uebereinstimmung mit Nr. 121 herrscht, insofern als neben den gewöhnlichen Einfassungen mit stilisirten Blumen auf Goldgrund auch mit feinster Naturbeobachtung ausgeführte Blumen, in den Querstreifen unter den Abbildungen, vorkommen: so sehen wir uns veranlasst, trotz des in französischer Sprache (die ja zugleich die burgundische Hofsprache war) abgefassten Kalenders und der am Schluss befindlichen französischen Verse, gleichwie bei den genannten Handschriften vlämischen Ursprung anzunehmen.

127) (Nr. 437) 8°. 20 Miniaturen auf sehr feinem Pergament, aus einem Horarium herausgeschnitten und mit Pergamenträndern versehen. Vlämisch, letztes Drittel des XV. Jahrhunderts.

Ein vorzügliches Beispiel seltener Pracht und Feinheit der Ausführung, von leuchtender, geschmackvoll mit Gold gehöhter Färbung, in dem Streben nach tiefer coloristischer Gesammtwirkung den gleichzeitigen Gemälden sehr nahe kommend. Mit besonderer Ausführlichkeit werden die Hintergründe dargestellt, so bei der Verkündigung die weite Hallenkirche mit ihren geheimnissvollen Durchblicken; bei der Heimsuchung das wechselreiche Terrain, welches durch einen Fluss gebildet wird, der sich zwischen hohen mit Städten bevölkerten Felskuppen durchschlängelt; sehr anmuthsvoll ist die Landschaft auf der Verkündigung an die Hirten; die Scene mit dem Gekreuzigten wirkt besonders ergreifend durch das Hereinbrechen der Nacht mit ihren Schauern der Einsamkeit; statt der Einfassung ist auf diesem Blatt unten das Gebet Christi am Oelberg, sowie die Gefangennehmung, in einem durchgeführten Nachtbilde dargestellt. Die Ausgiessung des hl. Geistes erfolgt in einer offenen Halle, aus der man auf einen freien von Gebäuden begrenzten Platz hinausschaut. Besonders reizvoll, durchaus den Traditionen R. v. d. Weyden's folgend, ist die perspektivische Behandlung der in einer Flucht liegenden Innenräume auf der Geburt des Johannes, wo auch der Blick durch das Fenster liebevoll ausgemalt ist. Die vollendetste durchaus bildartig durchgeführte Darstellung ist diejenige einer Heiligen (wegen der Nähe des stark in's Auge fallenden Thurms wahrscheinlich die hl. Barbara), welche im Freien mit einer Gruppe von Männern disputirt. — Die Halbfigur der Madonna, sowie am Schluss das grosse, Christus als Gärtner und Magdalena darstellende Bild sind in den Typen wenig erfreulich und auffallend matt in den Farben.

128) (Nr. 530) 12°, mit 12 grösseren Darstellungen und 4 kleinen Evangelistenbildern; ferner 28 sehr reichen Einfassungen. Dem gegenüber der Verkündigung angebrachten Wappen zufolge für einen ausserehelichen Abkömmling der ehemals im Artois und in der Picardie sesshaften Familie d'Avesnes gefertigt. Vielleicht vlämisch. Ende des XV. Jahrhunderts.

Unter den mit grosser Selbständigkeit aufgefassten, sehr klar und lebendig wiedergegebenen Compositionen sind hervorzuheben: die Dreieinigkeit, ein Skelett auf einem Grabe ruhend (bei den Todtenvigilien), alle Heiligen in Prozession schreitend, die Spendung der Hostie, mehrere Marienbilder, die Ausgiessung des hl. Geistes und die Kreuzigung Christi.

Die breiten Einfassungen enthalten auf goldgesprenkeltem oder tieffarbig

gehaltenem Grunde naturalistische Blumen etc., auch Drolerien. — Graue, weiss gehöhte Initialien auf goldgesprenkeltem braunem Grunde.

129) (Nr. 316) 8°, mit feinen Monatsbildern, 20 grösseren und 12 kleineren Abbildungen, sowie 27 reichen Einfassungen. Ueberschriften in holländischer Sprache. Niederländisch, um 1500.

Die Miniaturen dieser Handschrift zeugen sowohl in ihrer Erfindung wie in der Ausführung von beträchtlicher Selbständigkeit des der Richtung des Quentin Massys nahe stehenden Künstlers. Zum erstenmal begegnen uns hier die Darstellungen der Taufe Christi und der Wurzel Jesse; ferner in den Einfassungen figürliche Scenen, welche sich an die Hauptdarstellungen anschliessen und mit grosser Freiheit über den Raum vertheilt sind. In der Behandlung des Details, besonders der Ferne, wird nicht jene Feinheit erreicht, welche die vorgenannten Handschriften auszeichnet; die Zeichnung ist hier spitziger und etwas sorgloser, dafür aber von um so grösserer Festigkeit und Sicherheit. Besonders gelungen sind die drei Lebenden, wiederum beritten, und die drei Todten; von zarter Anmuth ist die hl. Barbara, in halber Figur; auf der Seite gegenüber ihr Martyrium.

An dem Rand dieses Barbara-Bildnisses ist eine knieende Frau, dem daneben stehenden Wappen zufolge eine Frau von Baenst geb. Bailly de Mareloup, angebracht. Obwohl die Malerei sich in technischer Hinsicht eng an das Hauptbild anschliesst, muss dieses Porträt, wegen des späten Costüms, als ein nachträglicher Zusatz betrachtet werden. Die mehrfach in den Einfassungen angebrachten Initialen G. A. lassen auch darauf schliessen, dass der Name des ursprünglichen Besitzers anders gelautet habe.

130) (Nr. 324) kl.-4°, mit Kalenderbildchen und 33 Abbildungen, unter denen mehrfach kleinere Heiligenbilder. — Nach dem Pariser Ritus, mit Rubriken in französischer Sprache. — Paris, um 1500.

Ein gewöhnliches Specimen der französischen Horarien, wie sie um 1500 in Concurrenz mit den gedruckten massenhaft und handwerksmässig hergestellt wurden. Die Gestalten ziemlich untersetzt und mit verhältnissmässig grossen Köpfen, Bewegung und Ausdruck conventionell und unzureichend, starke Goldhöhung. — Die Einfassungen und Leisten aus verschiedenförmigen Theilen, abwechselnd blau-goldenes Rankenwerk auf weissem, und stilisirte Blumen auf mattgoldenem Grunde.

131) (Nr. 321) 8°, mit 103 Abbildungen verschiedenen Formats, worunter viele reichlich halbblattgrosse; fast die Hälfte derselben ist braun in braun mit Goldhöhung (en camaïeu) ausgeführt. Am Schluss sind viele Heiligenfiguren in den Einfassungen angebracht. — Anfang des XVI. Jahrhunderts. — Vorzüglicher Einband des XVI. Jahrhunderts in braunem Leder mit matter Pressung, die mehrfach ein aus den Buchstaben J, S und einem doppelten K zusammengesetztes Monogramm zeigt.

Gehört durchaus derselben Stilrichtung an, wie das vorige, repräsentirt sie aber in würdigerer Weise. Die grossen, vielfach nur bis zur Hälfte des Körpers sichtbaren Figuren, welche nur in geringer Zahl innerhalb der einzelnen Compositionen angebracht sind, den Raum aber nahezu vollständig ausfüllen.

erinnern an die grossköpfigen Typen mit starker Bildung der Gesichtsformen und mattem gelangweiltem Ausdruck, welche der produktive Pariser Verleger Simon Vostre seit 1508 und seine Rivalen, die beiden Hardouyn, deren einer auch als Illuminirer thätig war, in ihren Drucken anzubringen pflegten. Doch sind hier, im Gegensatz zu diesen Drucken, keine Entlehnungen aus den Werken fremder Künstler wahrzunehmen, sondern die lebendige französische Tradition erweist sich noch als fortwirkend.

Von Darstellungen, die bis dahin selten oder gar nicht vorgekommen, sind zu erwähnen: die vier Cardinaltugenden, die Sibylle mit Augustus, die Erweckung des Lazarus und Petrus als Himmelshüter; unter den Scenen aus der Kindheit Christi eine auf den Aufenthalt in Aegypten bezügliche, wobei Maria das Christkind im Lesen unterweist, und Christus als Knabe im Tempel lehrend. — Charakteristisch ist, dass auf dem Bilde der Bathseba im Bade die Gestalt der letzteren, welche zur Hälfte aus dem Bassin taucht, durchaus in den Vordergrund des Interesses gestellt wird. Eigenthümlich sind auch gegen das Ende hin zwei einander gegenüber gestellte Darstellungen, wahrscheinlich die Geschichte der Drusiana veranschaulichend: auf dem einen Bilde badet die Heilige in einem frei am Wege stehenden Brunnenbassin und wird hierbei von zwei in einem nahen Walde versteckten Männern belauscht; auf dem anderen wird sie, gleichfalls im Freien in einem Bassin stehend, von Johannes dem Täufer (der dann hier mit dem Evangelisten verwechselt wäre) getauft.

Einfassungen wie beim Vorigen, nur dass die blau-goldenen Ranken sich mehrfach von dunkelfarbigem Grunde abheben. Dazu kommen bei den Bildern goldene architektonische Umrahmungen nach Art der genannten gedruckten Horarien. Auch hinsichtlich des nunmehr grösseren Formats macht sich eine Annäherung an letztere bemerklich.

132) (Nr. 313) mittl.-8°, mit Kalenderbildern und 32 Abbildungen verschiedener Grösse. Nach dem Ritus von Paris. Dem am Anfang angebrachten Wappen zufolge für ein Glied des französischen Königshauses ausgeführt. Am Ende Eintragungen eines Angehörigen der bretagnischen Familie Vaucouleir, aus den Jahren 1600—1610. — Paris, um 1500. In ursprünglichem Einband von hellem Kalbsleder, der mit doppeltem Minuskel-Lambda gemustert ist. Samml. Double.

Aehnlich den vorigen, nur artet hier der grosse Maassstab der Figuren bereits in Uebertreibung aus. In den Einfassungen landschaftliche, jedoch ganz conventionell behandelte Motive, bevölkert mit monströsen Thierbildungen.

Unter den Darstellungen sind hervorzuheben das Martyrium Johannes des Ev., die Begegnung Joachim's und Anna's bei der Goldenen Pforte, die Seele des Guten im Schoosse Abraham's ruhend; Bathseba ist bekleidet dargestellt, wie sie die Füsse nur bis zu den Knöcheln in's Wasser steckt.

133) (Nr. 462) 12°, nach dem Ritus von Paris, mit feinen Kalenderbildchen und 46 Abbildungen verschiedenen Formats, vorzüglich geschrieben. — Paris, um 1510. In Seehundshaut gebunden, mit den aufgedruckten Monogrammen: L D, W W, S T.

Bessere Ausführung bei ähnlichem Typus. Für die Entstehung im ersten

oder zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts sprechen das Costüm (siehe z. B. den Monat Mai), die Schrift in ihrem reinen den Drucklettern nachgeahmten Renaissancecharakter, und die Initialen in Gold auf rothem oder blauem gemusterten quadratischen Grunde. — Es kommen vor: die Begegnung an der Goldenen Pforte, David und Goliath, die Erweckung des Lazarus.

Eigenthümliche und geschmackvolle Einfassungen, bald aus violetten Bändern mit dem Wahlspruch: Non mudera, welche um einen vielfach geknoteten Strick geschlungen sind, bald aus Himmelskugeln mit violetten Flügeln bestehend, auf mattgoldenem Grunde.

134) (Nr. 317) 8°, mit schönen Monatsbildern und 7 Abbildungen. — Am Anfang Eintragungen aus der Zeit um 1548, sowie das Wappen der im Berry sesshaften Familie Lallemant; am Ende dasjenige der Familie der Hinselin, Marquis de Myennes. — Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Die sieben, eine jedesmal nur wenig modifizirte allegorische Darstellung enthaltenden Textbilder müssen späteren Ursprungs sein, etwa aus der Mitte des Jahrhunderts.

135) (Nr. 329) 64°, mit 12 sehr feinen Kalenderbildchen und 9 bis zur Flucht nach Aegypten reichenden Scenen. Erstes Viertel des XVI. Jahrhunderts. In den bewegten Figuren macht sich bereits italienischer Einfluss deutlich bemerkbar. — Dieses Zierstück ist in einen goldenen, durchbrochenen, fein gravirten und mit 27 Diamanten besetzten Deckel gebunden.

136) (Nr. 463) 8°, mit 16 grossen Darstellungen in reichen architektonischen Umrahmungen und 25 kleinen hauptsächlich Heiligenfiguren enthaltenden Bildern. 1524 (diese Jahrzahl befindet sich auf dem Bilde des Hiob). Auf feinem Pergament sehr schön geschrieben.

Die sehr reichen Compositionen von feiner lebendiger Zeichnung und äusserst lebhaftem Colorit zeigen einen starken Einfluss des Herri Bles; Schlankheit der Figuren und Fülle der architektonischen Details helfen den Eindruck effektvoller Eleganz erwecken. Die Darstellung der Sibylle mit Augustus stimmt übrigens in Bezug auf die Gestalten, die Costüme, die Gesammtdisposition — nur die Stellungen sind leicht verändert — durchaus mit dem Temperabild überein, welches in der k. k. Akademie der Künste zu Wien nicht ohne Grund dem Lucas von Leyden zugeschrieben wird.

137) (Nr. 461) 8°, mit 17 Abbildungen. Dem zweimal (auf der Darstellung des segnenden Christus und bei der Heimsuchung) angebrachten Wappen zufolge für die Gemahlin Kaiser Karl's V. Isabella, Prinzessin von Portugal, geb. 1503, verm. 1526, † 1539, geschrieben; das Inhaltsverzeichniss in spanischer Sprache. Um 1526.

Mit Ausnahme von zweien (der Halbfigur Christi und der Begegnung Joachim's und Anna's) stammen die mit äusserster Feinheit ausgeführten Bilder von einem niederländischen Künstler ersten Ranges. Sie stellen sich den besten gleichzeitigen Staffeleimalereien durchaus ebenbürtig an die Seite, wie denn hier der Unterschied zwischen beiden Arten der Malerei bereits durchaus verwischt ist. Bei der Tiefe und Leuchtkraft der Färbung ist nunmehr Goldhöhung nur in mässiger Weise angewendet. Auch die Lebendigkeit der Dar-

stellung (bei der Dornenkrönung ist ein Motiv von Schongauer zur Verwendung gekommen), sowie die Eigenartigkeit mancher Compositionen zeichnen dieses Horarium in hohem Grade aus. — Die breiten Gesichtstypen, die weiche und vollendete Modellirung, die Faltengebung mit den zahlreichen fast rechtwinkeligen Knicken, die zarten Landschaften wie die vollendete Behandlung der Innenräume, auch in vielen Fällen die Zusammenstellung und Wahl der Farben (namentlich eines hellen in den Schatten tief leuchtenden Roth) weisen auf Gerard David, von dem zuletzt James Weale [8]) in überzeugender Weise den Nachweis geführt hat, dass er jener »Gherardo« sei, welcher an der Ausschmückung des berühmten Brevier Germani so hervorragenden Antheil gehabt. Die Arbeit erscheint seiner durchaus würdig, und bleibt nur die Frage übrig, wie der Meister eine so ausgebreitete Thätigkeit sowohl als Maler wie als Miniaturist habe durchführen können.

Die Eingangs aufgeführten zwei Bilder, sowie sämmtliche Einfassungen gehören einer anderen gröberen Hand an. Letztere bestehen entweder aus goldenem Rankenwerk von entwickelter Renaissanceform auf farbigem Grunde oder aus Landschaften.

Der unter den Bildern angebrachte Text sowie derjenige ihrer Rückseiten ist jeweils in goldenen Buchstaben auf Purpurgrund von rother, violetter, blauer Färbung geschrieben, wodurch die Pracht der Handschrift noch wesentlich erhöht wird.

138) (Nr. 326) kl.-8°, mit 16 grösseren und 3 kleinen Abbildungen. Um 1530.

Offenbar von derselben Hand wie die vorletzte Nr. 136 ausgeführt, doch etwas später, weil hier bereits der italienische Einfluss überwiegt: in der Darstellung des Hiob sind einzelne Gestalten direct den Werken Raphael's und Michelangelo's entlehnt.

139) (Nr. 330) kl.-8°, Gebetbuch in griechischer Sprache, enthaltend die sieben Busspsalmen, die Litanei, das Symbolum, verschiedene Gesänge, Auszüge aus den Evangelisten, aus den Paulinischen Briefen, die Passion nach Johannes; mit 5 Abbildungen. Brüssel (?), ca. 1540 (?). Vorne Eintragungen eines Roger Pathie zu Brüssel über seine Heirath mit Jozine Sterk im Jahre 1542 und über Geburten und Taufen seiner Kinder in den Jahren 1546 und 1549. Hinten das Patye'sche und das Dongnyes'sche Wappen 1571 eingemalt.

Die Gegenstände der Darstellungen sind hier bereits ganz willkürlich gewählt und gehen zum Theil darauf aus, durch Neuheit zu frappiren. Das erste und das letzte Bild: Bathseba im Bade und Christus am Oelberg, bewegen sich in den gewohnten Geleisen; dazwischen aber finden sich: Gottvater über einer Schaar von betenden Männern erscheinend (zum Vaterunser); Maria thronend und der Schlange den Kopf zertretend (zu einer Anrufung an Maria); ferner eine Charitas in Wolken, mit dem hl. Geist in Gestalt der Taube über sich (I. Kor.) — Mit Ausnahme des betenden Christus, der allein grau in grau ausgeführt ist, sind alle übrigen Bilder von Einfassungen umgeben, die sehr zierliche in kleinen Figuren einfarbig gemalte Scenen enthalten.

---

[8]) The Hours of Albert of Brandenburg. London, o. J. 4°.

Wie sich in der scharfen und fülligen Formgebung hier italienischer Einfluss kund gibt, so bleiben andererseits die zart und duftig behandelten Landschaften der Hintergründe den niederländischen Traditionen durchaus getreu.

Handschriften der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts.

140) **Boissardi, J. J., Carmina varia.** 4°. Sauberes Manuscript mit 26 Federzeichnungen eines französischen Künstlers, deren mehrere den Autor selbst darstellen; mit Ausnahme einer einzigen, die colorirt ist, sind sie nur leicht getuscht.

141) **Entrée magnifique de Mgr François** fils de France . . en sa . . ville de Gand le 20me d'août 1582. Papier, Folio. Mit 11 leicht behandelten und in Wasserfarben colorirten Federzeichnungen, welche sein Wappen, umgeben von denjenigen flandrischer Städte, verschiedene allegorische decorative Gemälde und endlich den Prinzen selbst darstellen. Die Widmung rührt von L. d'Heere her.

142) **Ducale** des Dogen Nicolaus de Ponte, den Pietro Capello zum Podestà von Crema ernennend, vom 4. März 1581. 4°. Mit 2 einander gegenüber stehenden und zusammen gehörenden Darstellungen der Madonna und des P. Capello, der im Alter von 54 Jahren, mit seinem kleinen Sohn zur Seite, vom hl. Petrus empfohlen wird. In reichem gleichzeitigen Einbande.

143) **Capello, Pietro. Giuro** (Eidesleistung) als Consigliere der Venezianischen Republik. 4°. 1588. Mit den Darstellungen der hl. Helena und der Venetia, in gleicher süsslicher Ausführung und gleich reichem Einband wie das Vorhergehende.

XVII. Jahrhundert.

144) **Armoiries** des hautes et nobles maisons dont Guillaume de Flandres et Alix de Clermont estoient yssuz de sang et lignage. 4°. Um 1600. 40 Wappen. Angefügt ist eine Genealogie der Rocheforts.

145) **Psalmi septum poenitentiales,** cum litania, orationibus etc. 12°. Geschrieben 1609 von Antonius Saccus zu Ravenna, für Papst Paul V. Borghese, dessen Wappen mehrfach vorkommt. Mit einer blattgrossen Darstellung des betenden David, 21 Initialen und 24 Randverzierungen.

146) **St. Germain, Mathieu de:** Emblemes et devises pour la Royne Mère du Roy (Marie von Medici). 1625. 4°. Mit 60 Abbildungen.

147) **Missae Canon.** Folio. XVII. Jahrhundert. Mit 2 blattgrossen in Wasserfarben ausgeführten Malereien: dem hl. Franziskus, und Christus am Kreuz. Auf dem Deckel das Wappen eines Papstes aus der Familie Chigi.

148) **Venezianisches Wappenbuch,** mit 900 meist flüchtig behandelten Wappen. Papier Folio. XVII. Jahrhundert.

149) **Bella, Stefano della:** Pigmei, 60 zum Theil getuschte Federzeichnungen; Scherzi di Animali, 21 Blätter von gleicher Behandlung. 16°.

150) **Gaultier, Denis:** La Rhétorique des Dieux. Eine in jeder Hinsicht mit grösster Sorgfalt und Auswahl ausgestattete Pergamenthandschrift in klein-quer-Folio. Mitte des XVII. Jahrhunderts. Der Text ist von Damoi-

selet geschrieben. Auf das von Abraham Bosse mit Feder und Tusche gezeichnete Titelblatt mit dem Chambré'schen Wappen, folgen die zusammengruppirten Medaillonbildnisse der Damoiselle Anne de Chambré und des berühmten Lautenspielers Gaultier von der Hand Robert Nanteuil's mit ausgezeichneter Feinheit ausgeführt, in einem von Eustache Lesueur erfundenen mythologisch-allegorischen Rahmen. Nach des Letzteren Erfindung ist auch das darauf folgende Blatt mit den allegorischen Figuren der Musik, der Harmonie und der Beredtsamkeit, von Abr. Bosse ausgeführt. — Jeder der zwölf Weisen, aus welchen das Werk besteht: der dorischen, phrygischen, lydischen etc., ist ein von Abr. Bosse ausgeführtes Eingangsbild, welches die durch die Weise hervorgerufenen Empfindungen wiederzugeben sucht, vorangestellt. Farben kommen hierbei nicht in Verwendung. — Die Ecken, Mittelstücke und Schliessen des Einbandes von Seehundshaut sind vom berühmten Goldschmied Baslin, die Gravirungen an den inneren Deckelseiten von Ferries ausgeführt.

Die Handschrift gehörte bis 1757 Girardot de Préfond an.

151) **Prières de la Messe,** geschrieben von Rousselet in Paris. Papier, 12°. Mit einigen schönen Darstellungen. Mitte des XVII. Jahrhunderts. Ehemals im Besitz von J. T. Aubry.

152) **Jarry, N.** (berühmter Kalligraph). Livre d'emblèmes. 4°. Mit 30 Tuschzeichnungen, vorwiegend Landschaften, in interessanten Umrahmungen. Gleiche Zeit wie das Vorige.

153) **Clooster, Peeter van den** (Uebersetzer). Oorspronck onde begintsele der gulde van den edelen ritter ende martelaer S. Jooris binnen ... Brussele, ende voort-ganck derselver. 1652. Folio. Mit dem hl. Georg als Titelblatt; ferner Porträts fürstlicher Mitglieder der Gilde, wie des Erzherzogs Leopold Wilhelm u. A.; Darstellungen des Auszugs zum Vogelschiessen, des Gildehauses und des Schiessstandes; endlich mehrere Wappen. Diesen ersten 23 Blättern sind in der Folgezeit bis zum Jahre 1790 andere hinzugefügt worden mit Wappen (einige Zeichner haben hiebei ihre Namen beigesetzt, wie J. v. Deijnum, Castelly) und namentlich 6 grossen Costümbildern von Mitgliedern, von Faber, aus den Jahren 1787—1790. Ein Verzeichniss der Vorsteher von 1534—1790 macht den Beschluss.

Einband von rothem Sammet mit bronzenen Eckbeschlägen und Schliessen, nebst dem Medaillon König Karl's I. von England.

154) **Delaplanche, Pierre.** Le Triomphe de la Rome Chrestienne ou sont les Armes des Souverains Pontifes de l'Église et des Cardinaux crées depuis l'an 1050. Papier, Folio. Mit 1776 Wappen. Begonnen 1656 zu Paris, fortgeführt bis nach 1686.

XVIII. und XIX. Jahrhundert.

155) **Emblemata Brandenburgensia.** Folio. Mit dem Bildniss des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg und 31 runden emblematischen Darstellungen. Um 1700.

156) **Album von Schnurbein's.** Papier, qu.-8°. Mit 3 Wappen, 11 auf

Pergament ausgeführten und dann eingeklebten Bildern in Deckfarben, die das Burschenleben aus der Zeit um 1717—1720 recht anschaulich schildern, und endlich einer feinen Wasserfarbenmalerei von Gust. Andr. Wolffgang in Berlin 1720 ausgeführt und das Wappen des Besitzers, von Apoll gehalten, zeigend.

157) **Prevost.** Les prières du salut pour la chapelle du Roy. 8°. Mit 5 Initialen mit feinen Landschaften und sonstigen Verzierungen. Für die Königin von Frankreich Marie Leczinska geschrieben.

158) **Russische Gouvernements-Wappen.** 4°. Mit 2 Titeln und 50 Wappen. Unter der Regierung des Kaisers Alexander I. ausgeführt.

Orientalische Kunst.

159) **Türkische Zeichnungen.** Papier, Folio. Mit 22 getuschten Bildnissen von Sultanen, von 1300 bis 1696 gehend, und 209 sauber colorirten Costümfiguren, mit »Sultan Mustafà III° Padre del regnante Selim III°« beginnend und einem Bad u. a. Darstellungen endigend. XVIII. Jahrhundert.

160) **Bhagavadgita** und andere Episoden aus der Mahabharata. Papier, kl.-4°. Mit 105 lebendig componirten Abbildungen von treffendem Ausdruck und kräftiger Färbung. Schöne Einfassungen mit Blumenarabesken auf Goldgrund. XVIII. Jahrhundert.

161) **Pangnacharata.** 8°. Auf purpurgetränktem Papier in Silberschrift geschrieben. Mit 24 Abbildungen, sowie Einfassungen gleichen Charakters wie beim Vorigen.

162) **Reffy Bazil, Mirza:** Humlah Heyderee Gooftahy, oder die Kämpfe des Propheten Ali. Persisch. Papier, Folio. Mit 128, meist Kriegsgemetzel darstellenden Bildern von sorgfältiger, aber ungelenker, in den Farben schwerer und der Kenntniss der Luft- und Linienperspective noch ermangelnder Ausführung.

163) **Album** mit kalligraphischen Proben des berühmten Schreibers Muhammed Ali, 1780, und 16 indo-persischen Zeichnungen von Königspalästen, sowie Medaillonbildnissen von 18 indischen Kaisern. Royal-quer-Folio.

164) **Album** mit kalligraphischen Proben von Muhammed Alhusaini und Schah Murad, auch einer von Schah Mahmud aus dem Jahre 1563, einem reich ornamentirten Titelblatt und 30 sehr schönen indo-persischen Zeichnungen, welche Jagden, Repräsentationsscenen, Reiter, Elephanten, dabei auch (in europäischer Manier ausgeführt) die Familie eines Vornehmen zeigen. Einige illustriren den Schach Nahmeh. Royal-Folio.

165) **Album**, 2 Bde., Folio. Mit kalligraphischen Proben und 73 indopersischen Zeichnungen von mindestens gleicher Vortrefflichkeit wie beim Vorigen. Einige in den Farben blässer gehaltene, mit ungemeiner Sicherheit und Feinheit umrissene und sehr reich modellirte, dürften noch dem XVII. Jahrhundert angehören. Andere sind nach europäischem Vorbild ausgeführt, so eine nackte als Venus daliegende Frau, das Innere einer europäischen Behausung in Indien, wobei die Tracht noch auf das XVII. Jahrhundert weist; auch ein Versuch in Oel zu malen, kommt vor.

166) **Album,** 3 Bde., Folio. Mit kalligraphischen Proben und 98 gleichfalls sehr guten Zeichnungen, die noch zum Theil dem XVII. Jahrhundert angehören und folgende Darstellungen enthalten: Bildnisse indischer Prinzen, Jagdscenen, Genrebilder, Festlichkeiten, viele Einzelfiguren, viele Thiere.

167) **„Hindu-Album“,** Folio. Mit 112 Zeichnungen ähnlichen Charakters, u. A. sehr fein ausgeführten kleinen Porträts und einer hl. Familie nach europäischem Muster.

168) **„Hindu-Zeichnungen“,** 4°. 30 Zeichnungen zur: Raagmala oder Raginis (Symbole der Musik). Gewöhnliche Arbeit des XVIII. Jahrhunderts.

169) **„Hindu-Zeichnungen“,** 8 Bde., Folio. Diese Bände mit ihren ca. 200 Zeichnungen wurden laut den Eintragungen in den Jahren 1765, dann 1782, 1826 und 1828 zusammengestellt. Die kalligraphischen Proben und Zeichnungen, die gleich denen in den vorhergehenden Werken fast durchgehends auf feine vegetabilische Häute gezeichnet und über der getuschten Schattirung mit Deckfarben colorirt sind, sind auf feste Cartons geklebt und mit Einfassungen umgeben, die meist Blumen in leichter, geistreicher und mannichfaltiger Vertheilung über reinen oder goldgesprenkelten Grund zeigen.

Die Bände sind von 2—9 nummerirt. Nr. 2, 5 und 8 gehören zusammen. Nr. 2 enthält meist männliche Bildnisse, daneben die Gestalten Christi und der Maria nach europäischem Muster; Nr. 5 Illustrationen zur Raginis (s. das vorhergehende Album); Nr. 8 meist indische Fürsten; Nr. 9 das unvollendete Bildniss einer Schönen, gewährt einen interessanten Einblick in die Technik dieser Künstler; Nr. 3 vorzügliche Einfassungen in Gold auf weissem oder farbigem Grunde; Nr. 4 gehört nicht zu dieser Sammlung; auch hier sind einige Bildnisse erst angelegt. Kupferstiche des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts sind in diesem letzteren Bande eingeklebt.

170) **(Indo-) Persisches Album.** Folio. Mit 65 Zeichnungen.

171) **(Indo-) Persische Zeichnungen,** 40 Blätter. Folio.

172) **„Morukka“.** Schriftproben indo-persischer Kalligraphen. Folio.

173) **Bhagavata Purana.** Mit 62 Abbildungen. 16°. XVIII. Jahrhundert.

Von den vorstehend verzeichneten Handschriften befinden sich die Nummern 1—4, 6, 14, 15, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 28—30, 32—36, 73 und 75 in der königl. öffentlichen Bibliothek, die übrigen im königl. Kupferstichkabinet zu Berlin.

Der Vollständigkeit wegen seien noch diejenigen an letzterem Ort verbliebenen Handschriften der ehemaligen Hamilton-Sammlung, welche wegen ihrer geringeren künstlerischen Bedeutung in obiges Verzeichniss nicht aufgenommen worden sind, kurz angeführt.

174) **Ximenez, Frater Franciscus:** Livre des Anges. Fol. 2 Col. Mit einer halbblattgrossen Darstellung des Himmels mit der Dreieinigkeit und den Engelschören; mit Schachbrettgrund. Frankreich, Mitte des XV. Jahrhunderts.

175) **Chartier, Alain:** Le Quadrilogue; Le Livre d'Espérance (nicht ganz zu Ende geschrieben). Papier, Folio. Am Anfang eine mehr als halbblattgrosse Darstellung. Als Schreiber nennt sich auf der ersten Seite Robinet Brongnart. Frankreich, Mitte des XV. Jahrhunderts.

176) **St.-Gelais, Octavien de:** Poésies. Schönes Manuscript in Folio. Am Anfang die halbblattgrosse Figur des Autors, der Bischof von Angoulême war, in seinem Studirzimmer; unten das Wappen der Béthune. Frankreich, erstes Viertel des XVI. Jahrhunderts.

177) **Froullay, Le Bailly de:** Monuments de Rhodes (Grabmäler der Ordensmeister zu Rhodos). 2 Bde. Papier, Folio. Nach 1752 copirt nach einem Manuscript des XVII. Jahrhunderts. Der erste Band enthält die 33 sehr rohen Zeichnungen, der zweite die Inschriften der Grabmäler, sehr sauber von Jean Jacques Rousseau geschrieben.

178) **Jarry, Nic.** (Schreibmeister): Preces Christianae. Paris 1652. 12°. Mit einigen Verzierungen.

179) **Derselbe:** Les sept Offices pour la Semaine. Paris 1663. 12°. Ebenso.

180) **Livre d'Heures,** von Fréd. Lepelle de Bois Gallay (der für Bastard's und Silvestre's grosse Werke gearbeitet) angefertigt. Kl.-4°.

181) **Testamenti Novi Codex Ebnerianus.** Illustrationsproben dieser byzantinischen Handschrift des XIV. Jahrhunderts auf der Bodleiana, von Gottfr. Thomasius zusammengestellt. 4°. XVIII. Jahrhundert.

W. v. Seidlitz.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Christliche Archäologie 1883—1884.

I.

Italien. In Neapel besteht, wie schon früher an diesem Orte erwähnt wurde, eine Schule von dem Studium der christlichen Archäologie hingegebenen jüngeren Gelehrten, deren Mittelpunkt der Professor der Kirchengeschichte und christlichen Archäologie an dem erzbischöflichen Lyceum, Don Gennaro Aspreno Galante ist. Es ist von ihm selbst diesmal kein Beitrag zu unserer Wissenschaft zu verzeichnen — nur sind die eleganten lateinischen Verse gedruckt worden, mit welchen Herr Galante für sich und seine Freunde de Rossi zu seinem sechzigjährigen Geburtstag gratulirte und die ein schönes Denkmal des feinen Geistes sind, der sich in den gebildeten und vornehmen Kreisen der alten Parthenope erhalten hat. Dagegen haben von Galante's Schülern mehrere einschlägige Abhandlungen veröffentlicht. Der bereits im vorigjährigen Bericht erwähnte Graf Fernando Procaccini hat zwei verdienstliche Abhandlungen geliefert: die eine über die viel besprochene, von Gregor d. Gr. (Dialog. III. 1) gemeldete freiwillige Gefangenschaft des heil. Paulinus von Nola (nicht zu verwechseln mit der von Augustinus De Civ. Dei I. c. 10 bezeugten Haft desselben Bischofs)[1]; die zweite über den heiligen Einsiedler Mennas[2]), dessen Gregor d. Gr. ebenfalls gedenkt (Dialog. III. c. 26: nuper in Samnii provincia quidam venerabilis vir Mennas nomine solitariam vitam ducebet) und der um 580 als Einsiedler auf dem Mons Vitulanus starb. Ein Zeitgenosse des heil. Benedict war er einer der Begründer des mönchischen Lebens in Italien; er ist nicht zu verwechseln mit dem Martyr Mennas, dessen Bild so viele aus Aegypten importirte altchristliche Lämpchen tragen. Procaccini's beide Abhandlungen sind zwar zunächst kirchenhistorischen Inhalts; aber sie berühren vielfach das Gebiet der Antiquitäten und lassen uns für beide Disciplinen von dem tüchtigen und gewandten Verfasser noch manche Bereicherung erwarten.

Ein anderer Schüler Galante's, Trombetti, lieferte eine recht lesbare und von guten Kenntnissen zeugende Dissertation über eine Stelle aus dem Brief

---

[1]) Ferdinando dei Conti Procaccini, La volontaria Schiavità di S. Paolino, Napoli 1884. 8°.

[2]) Ders., Gli atti di S. Menna Eremita. Nap. 1883. 8°.

des heil. Paulinus von Nola an den Bischof Delphinus von Bordeaux (... si piscis tuus sum, debeo ore pretiosum praeferre denarium, in quo non Caesaris figura et inscriptio, sed viva et verificans aeterni Regis imago praefulgeat etc.), wo Gelegenheit zu neuen Ausführungen über das Symbol des Fisches sich darbot[3]). Die Schrift zeugt von dem Interesse, welches der grosse Bischof von Nola und seine für die christliche Archäologie so unvergleichlich wichtigen Gedichte und Briefe bei den neapolitanischen Forschern neuerdings erwecken: möge diese Theilnahme jene Herren bald dazu anregen, uns endlich eine erschöpfende Studie über die altchristlichen Denkmäler Nola's und der Umgegend zu schenken.

Eine weitere Bereicherung der süditalienischen Diöcesangeschichte, zugleich manchen Beitrag zu den christlichen Antiquitäten der betreffenden Stadt und Diöcese, bringt Rocco Gaetani's Abhandlung über das alte Bussento, welche noch 1882 in den »Studi in Italia« erschien[4]). Ausschliesslicher dem archäologischen Gebiete gehört die Studie Luigi Correra's über die »juridische Epigraphik« an, welche als Einleitung zu an der Universität Neapel gehaltenen Vorträgen diente[5]). Dem Verfasser, welcher sich mit Eifer dem Studium der christlichen wie der profanen Alterthümer hingibt, scheint, als er diese Vorlesung hielt, nicht bekannt gewesen zu sein, was über dieses Thema bez. die monumentalen Urkunden meine Rede über christliche Archäologie (Freiburg 1879, S. 48 f.) bietet.

Italien hat im verflossenen Winter zwei seiner hervorragendsten Alterthumsforscher verloren. Im Januar 1884 starb in Vercelli der Graf Edoardo Mella, von dessen verschiedenen Schriften unser letzter Bericht (VI. 379) Notiz genommen hat. Seine letzte Arbeit betrifft den im Mella'schen Familienbesitz befindlichen, aus S. Andrea in Vercelli herrührenden kostbaren Schrein, in welchem ehemals die Gebeine des Cardinals Guala Bicherie beigesetzt waren und dessen künstlerischer Schmuck, dessen Wappen u. s. f. auf Ludwig den Heiligen und Blanca von Castilien hinweisen; Mella hat das Denkmal mit dem sehr ähnlichen Schrein Richard's von Cornwallis im Aachener Münster zusammengestellt[6]).

Graf Mella war allen Forschern, die ihr Weg nach Vercelli führte, ein liebenswürdiger und weder seine Zeit noch seine Person schonender Führer; der Tod des edlen Greises ist für uns Alle ein schwerer Verlust. Nicht minder

---

[3]) B. Trombetti, Sul Concetto archeologico del branco di una lettera di S. Paolo Vescovo di Nola a S. Delfino Vescovo di Bordeaux. Napoli, Tipogr. Salv. Festa, 1882. 8°.

[4]) Gaetani, Sacerdote Rocco, L'Antico Bussento oggi Policastro-Bussentino e la sua prima Sede episcopale. Estr. dal periodico »Gli Studi in Italia«, An. V, fasc. III, vol. 1. Roma 1882. 8°.

[5]) Correra, Luigi, Dell' Epigrafio Giuridica. Estr. dal periodico »La Rassegna Italiana« 15 genn. 1884. Roma 1884. 8°.

[6]) Edoardo Mella, La Cassa già di deposito delle ossa del cardinale Guala Bicheri. Torino 1883, 8°. (Estr. dagli »Atti d'archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino«, vol. IV.)

aber der Hingang jenes anderen Gelehrten, dessen Name mit Vercelli sowohl wie mit dem Aufblühen des Studiums der christlichen Alterthümer stets verknüpft bleiben wird: ich meine den Padre Luigi Bruzza, aus dem Barnabitenorden, der, 1818 geboren, am 6. November 1883 in Rom aus diesem Leben schied. Er war bekanntlich einer der hervorragendsten Epigraphiker der Gegenwart und als solcher namentlich auch von Mommsen hochgeschätzt. Vercelli verdankt ihm die Herausgabe der »Iscrizioni Vercellesi« und die Einrichtung des epigraphischen Museums bei S. Andrea, welches jetzt den Namen Museo Bruzza führt. In Rom, wo er seit 1867 lebte, gründete er mit de Rossi jene an dieser Stelle oft erwähnte »Società della Cristiana Archeologia«, deren »Adunanze« in seiner Wohnung, dem alten Barnabitenkloster bei S. Carlo in Catinari stattfanden. Lag auch der Schwerpunkt seiner Thätigkeit auf dem Gebiet der römischen vorchristlichen Alterthumskunde und Epigraphik, so hat, wie unsere früheren Berichte zeigen, doch auch die christliche Archäologie ihm mancherlei Bereicherung zu verdanken. Mir ist in ihm ein ausgezeichneter Mitarbeiter an meiner »Real-Encyclopädie der christl. Alterthümer« und ein treuer edler Freund dahingegangen. De Rossi, der auch seine letzte Arbeit nach Bruzza's Tod noch zum Druck beförderte[7]), widmete ihm in dem Bulletino (1883, IV. Ser. Ann. II, Nr. 1—11, p. 66 f.) einen warmempfundenen Nachruf: er verlor in ihm einen seiner besten Freunde und einen hochverdienten Collegen in der Commissione di archeologia sacra. Einen anderen ausführlicheren Nachruf liess die Stadt Vercelli in ehrender Anerkennung von Bruzza's Verdiensten und als Aufforderung zu einem Denkmal für den Verstorbenen drucken[8]). Die schön ausgestattete Broschüre, welche über Bruzza's litterarische Thätigkeit genauen Bericht gibt und ein Verzeichniss seiner Werke enthält, sei allen Freunden unserer Wissenschaft empfohlen; Beiträge für das zu errichtende Monument ist der Referent gerne bereit an den Sindaco von Vercelli zu übermitteln.

De Rossi's Schule hat auch in den letzten anderthalb Jahren nicht gefeiert. Während E. Stevenson durch die Katalogisirung der lateinischen Handschriften der Vaticana in Anspruch genommen war, gab uns der fleissige Orazio Marucchi ausser anderen, dem Gebiete der profanen Alterthumskunde angehörenden Abhandlungen, eine solche über eine werthvolle christliche Inschrift, welche bei S. Lorenzo an der Via Tiburtina kürzlich zum Vorschein kam (. . ΚΙΤΕ ΒΙΚΤΟΡ ΚΑΤΗΧΟΥΜΕΝΟΣ || ΑΙΤΩΝ ΕΙΚΟΣΙ ΠΑΡΘΕΝΟΣ || ΔΟΥΛΟΣΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΕΙΗΣΟΥ ☧)[9]), die andere über das Pontificat des Papstes Damasus[10]), in Betreff dessen er mehreren Aufstellungen des Herrnhuter Theologen Rade

[7]) Bruzza, Luigi, Iscrizione in onore di Italia Bassa. Roma 1883. 8°.

[8]) Città di Vercelli. — Per un Ricordo al Padre Luigi Bruzza archeologo. Vercelli, Tipolitografia G. B. dell' Erra, 1884. 8°.

[9]) O. Marucchi, Di una pregevole ed inedita Iscrizione cristiana. Estr. dal periodico »Gli Studi in Italia«, An. VI, vol. II, fasc. II. Roma 1883. 8°.

[10]) Ders., Difesa del pontificato di S. Damaso u. s. f. Discorso letto nell' Accademia di Religione cattolica. Est. dal periodico »La Rassegna Italiana«. Roma 1883. 8°.

(Damasus Bischof von Rom. Ein Beitrag zur Geschichte der Anfänge des röm. Primates, Tübg. 1882) entgegentritt. Der Aufsatz liefert manches Material zu einer künftigen Monographie über Damasus, dessen Bedeutung für die Katakomben de Rossi uns wieder nahe gerückt, dessen Thätigkeit als Bischof, Dichter, Restaurator der Roma sotterranea einer zusammenfassenden und eingehenden Untersuchung in hohem Grade werth wäre.

Von Padre Garrucci ist eine Abhandlung über die jüdische Katakombe zu Venosa in Apulien zu verzeichnen[11]), welche ausser einem sehr willkommenen Grundriss des Cömeteriums eine Auswahl seiner Inschriften mit gewohntem Scharfsinn und der ihrem Verfasser eigenen Erudition bespricht. Die Inschriften von Venosa, welche ausser de Rossi Ascoli, Hirschfeld, Lenormant, Schürer, Kaufmann besprochen haben, sind theils griechisch, theils lateinisch und hebräisch; sie sind in vieler Hinsicht belehrend. So lernen wir daraus, dass die Frauen der Presbyteri oder Patres sich Presbyterae oder Paterissae nannten; es ergibt sich weiter die Gemeinsamkeit gewisser epigraphischer Formeln auf christlichen wie jüdischen Epitaphien. Die bei Rom wie in Venosa u. s. f. zu Tag getretenen jüdischen Katakomben sind überhaupt ein handgreiflicher Beweis für den engen Zusammenhang des alten Christenthums und der Synagoge, geradeso, wie die eben durch Bryennios bekannt gewordene Διδαχὴ τῶν δώδεκα ἀποστόλων aufs Neue und zum Ueberfluss die Thatsache bestätigen, dass Gottesdienst und Liturgie der ältesten Christen sich im innigsten Anschlusse an die entsprechenden Einrichtungen und Formulare der Juden bewegte. Ich hebe das desshalb hervor, weil, wie ich in dem vorigjährigen Bericht nachgewiesen habe, die Kenntniss oder Unkenntniss dieser Dinge da aufs Schwerste ins Gewicht fällt, wo es sich um den Ursprung des altchristlichen Kirchenbaues handelt. Eine andere Inschrift von Venosa bietet den Terminus Absida (ABSIDA VBI‖CESSAVIT FAVS‖TINVS PATER) im Sinne der Nische mit Solium, in welcher die Gebeine des Todten beigesetzt waren. Der sieben- auch neunarmige Kandelaber erscheint fast regelmässig, das dem christlichen IN PACE entsprechende שלום, die Palme, wenigstens häufig auf diesen Grabsteinen.

Eine andere Abhandlung Garrucci's brachte jüngst gleichfalls die Civiltà cattolica, über lateinische und griechische Bronze- und Bleigewichte aus der Zeit der älteren Byzantiner[12]).

Die Vorstellungen, welche sich das Alterthum von der Beschaffenheit dieser Erde und dem Bau der Welten machte; die Art wie man überhaupt die Natur ansah, ist selbstverständlich auch für das Gebiet der bildenden Kunst von grosser Bedeutung gewesen. Schon Alexander von Humboldt hatte im Kosmos von den geographischen Kenntnissen und der Naturbetrachtung bei den Kirchenvätern gesprochen, Peschel war weiter darauf eingegangen;

---

[11]) Garrucci, Cimitero ebraico di Venosa in Puglia. Civ. cattolica Quad. 786, 17 marzo 1883, p. 706.

[12]) Garrucci, Pesi di bronzo e di piombo latini e greci. Civ. catt. 1884, 15 marzo. Quad. 810, p. 725 f.

jetzt bringt uns ein lesenswerther Vortrag des Professors G. Martinelli in Padua[13]) einen überaus interessanten Beitrag zur Geschichte der Geographie wie zur Patristik. Diese Rede »über die Erdkunde bei den Kirchenvätern« und namentlich die aus den Handschriften des Kosmos Indopleustes n. n. mitgetheilten Details wird man beim Studium der mittelalterlichen Malereien, besonders der Miniaturen nicht bei Seite lassen können, da ja in der Symbolik und Monographie des Mittelalters die Vorstellungen der Väter über Erde und Weltsystem so häufig durchschlagen. Es wäre zu wünschen, dass ein befähigter und dazu speciell ausgerüsteter Forscher es einmal unternähme, das gesammte Gebiet der mittelalterlichen Naturbeschreibung und Erdkunde einmal in systematischer Weise zu bearbeiten und mit den Kunstvorstellungen der Zeit in Beziehung zu setzen.

Herr de Rossi ist fortwährend mit dem II. Band der Inschriften und dem IV. der Roma Sotterranea beschäftigt. Er hat uns indessen auch im verflossenen Jahre einige Aufsätze geschenkt, in welchen er verschiedene Parthien unserer Wissenschaft mit gewohntem Scharfsinn und der ihm eigenen bewundernswerthen Erudition bereicherte. Zunächst publicirte er in den verdienstvollen, unter Leitung des um die Geschichte der Kreuzzüge so hochverdienten Grafen Riant in Genua erscheinenden »Archives de l'Orient latin« ein Goldglas mit einer Darstellung des Tempels von Jerusalem[14]). Das Denkmal wurde unter den Ruinen eines Cubiculums des Cömeterium ad duas Lauros am dritten Meilenstein der Via Labicana gefunden und bereits in schwarzer Skizze im Bulletino des Jahres 1882 bekannt gemacht. Werthvolle Untersuchungen über die älteren Abbildungen des jüdischen Tempels ergänzen hier die Arbeiten de Vogüé's und Clermont-Ganneau's. Das Glas ist jüdisch-römischen Ursprungs und wird von de Rossi in die Zeit des ausgehenden 3. oder des beginnenden 4. Jahrhunderts gesetzt. Eine griechische Inschrift, welche die Darstellung umgibt, ist theilweise zerstört; man liest rechts ΣΩΝ ΠΑΝΤΩΝ, den Rest der Formel πίε ζήσαις μετὰ τῶν τῶν σῶν παντῶν, welche sich griechisch nur einmal auf einem christlichen Glas mit dem Bilde des guten Hirten findet (Boldetti 212. 2, Garruci Vetri 2 tav. VI. 2), während sie im Lateinischen geläufig ist. Vor πίε muss der Name der Person gestanden haben, an welche sich die Acclamation richtete; ihm gingen die um die Tempelcella herumstehenden Worte ΟΙΚΟΣ ΙΡΗνηΣ ΛΑΒΕ ΕΥΛΟΓΙΑν — Haus des Friedens, empfange die Segnung — voraus. Die auf Gläsern dieser Art neue Formel ΛΑΒΕ ΕΥΛΟΓΙΑΝ wird von dem Herausgeber ebenso anziehend wie das »Haus des Friedens« illustrirt.

Lanciani, der vortreffliche Kenner der römischen Topographie, fand

[13]) Die Erdkunde bei den Kirchenvätern. Vortrag, gehalten in der italien. geogr. Gesellschaft zu Rom am 12. März 1882 von Dr. G. Martinelli etc., deutsch von Dr. Ludwig Neumann. Mit einem Vorwort von S. Günther. Leipzig, Teubner 1884. 8°.

[14]) De Rossi, Verre représentant le Temple de Jérusalem, Gênes 1883 (Extr. des Archives de l'Orient latin publiées sous le patronage de la Société de l'Orient latin, t. II, 2, 439—455).

kürzlich ganz zufällig in einer Strassenecke beim Ponte Rotto auf der Seite von Trastevere ein Stück Marmor mit einem Inschriftenrest in der schlechten Palaeographie des 4.—5. Jahrhunderts. De Rossi's scharfer Blick erkannte in dem unscheinbaren Fragmente eine nicht uninteressante Märtyrerinschrift:

XVI KAL OCTOB MARTURORO in cimi
TERV MAIORE VICTORIS. FELI cis
EMERENTIANETIS ET ALEXAN dri

die aus dem Coemeterium maius via Namentona ad Caprea oder dem Ostrianum herrührt. Es ist der Ort, wo nach den apokryphen Gesta Liberii papae der Apostel Petrus taufte und wo nach denselben Damasus vorschlug in fluminibus et in paludibus die Taufe abzuhalten. De Rossi [15]) weist nach, dass die Localität identisch ist mit der von Ovid (Fast. II 489) erwähnten (est locus, antiqui Capream dixere paludem), den Becker noch am Campus Martius gesucht hat.

Von allgemeinerm Interesse ist eine dritte Schrift, die als Anhang zu Lanciani's Publication über das Atrium der Vestalinnen erschienen ist [16]). Bei den von so glücklichem Erfolg begleiteten Ausgrabungen auf dem Forum fand sich bei der Casa delle Vestali am Fusse des Palatin eine Fibula und ein Münzschatz, dessen Erläuterung de Rossi übernahm. Die Fibula trägt auf beiden Seiten eine Inschrift + DOMNO MA‖+ RINO PAPA (domno Marino papa), welche mit Rücksicht auf die neben ihr gefundenen Münzen, deren letzte 944—946 fallen, auf Papst Marinus II. (942—946) bezogen wird. De Rossi vermuthet, dass ein hoher Beamteter dieses Kirchenfürsten im Besitz der hier vergrabenen Summe wie der Agraffe gewesen ist, vielleicht ein Arcarius oder Vestararius, welche Dignitäten um jene Zeit erwähnt werden. Die Münzen stammen ohne Zweifel von dem aus England geschickten Peterspfennig (denarius s. Petri) her. Der Fund stellt etwas über 85 Mark und den Tribut von mehr als 800 Familien dar, in 835 Stücken, von denen die älteste dem Kaiser Theophilus (829—842), zwei der Stadt Pavia, eine Limoges, eine Regensburg, eine Rom angehört, die übrigen 830 sind Münzen angelsächsischer Könige und des Erzbischofs Plecmund von Canterbury aus den Jahren 871—947. Ausserdem fand sich hier ein Ziegelstempel mit der griechischen Legende + IΩANN̄, welche de Rossi in die Zeit des griechisch-byzantinischen Ducats in Rom im 7. Jahrhundert versetzt. Wäre dem Johannes ein Titel beigegeben, so wäre er versucht, an den Sohn des Plato vir illustris cura palatii Urbi Romae zu denken, welcher zu 686 erwähnt, und welcher später Papst Johannes VII geworden ist. Dieser Johannes baute sich als Papst ein Episcopium beim Palatin, rechts von der Via Sacra, da wo schon damals die Kirche des heil. Sebastian und später das berühmte

---

[15]) De Rossi, Del luogo appellato ad Capream presso la Via Nomentana dall età arcaica ai primi Secoli Cristiani. Roma 1884. 8°.

[16]) Ders., D'un Tesoro di Monete anglo-sassoni travato nell' Atrio delle Vestali. Dissertaz. epistolare diretta al Sig. Comm. Rudolfo Lanciani. Roma, Salviucci. 1884. 4°.

Kloster in Palladio und in Pallara stand. Diese Dinge geben de Rossi Veranlassung sich über die Wohnungen der Päpste im früheren Mittelalter zu verbreiten und festzustellen, dass dieselben sehr bald, nachdem der Palatin von den byzantinischen Statthaltern verlassen war, sich dort festsetzten und unter dem Schutz ihrer Lehnsleute, der Frangipani, bald ihre amtliche Wohnung da hatten, wo einst die römischen Kaiser residirt hatten. Der Nachweis ist höchst interessant für die Geschichte der Entstehung des Kirchenstaates und der weltlichen Herrschaft der Päpste, welche also als erste Bürger der von dem byzantinischen Joch befreiten sancta respublica sofort das Erbe der Cäsaren, wenigstens hinsichtlich der Wohnung, in Besitz nahmen. Man kann sagen, dass damit, und nicht mit der Schenkung Pipins, das Temporale begonnen hat.

Unser letzter Bericht war bei dem III. Hefte des Bulletino di Archeologia cristiana 1882 stehen geblieben. Das IV. Heft enthält zunächst den schon berührten Aufsatz über das Glas mit der Darstellung des Tempels von Jerusalem, das aber hier Tav. VII. 1 nur schwarz, nicht, wie in den Archives de l'Orient, in Farben wiedergegeben ist. Es folgt Marucchi's Protocoll der »Conferenze della Società di Cultori della Cristiana Archeologia«, aus welchem Nachstehendes hervorgehoben sei.

S. 159: Bruzza über eine altchristliche Lampe aus dem in der Nähe des 1877 bei der Nunziatella an der Via Ardeatina entdeckten Cömeterium. Die Lampe zeigt ein Bild des heil. Abdon und Sennen, ähnlich dem bekannten Fresco in S. Ponziona, doch ist sie, aus dem 6. Jahrhundert herrührend, um zwei Jahrhunderte älter als dieses; Bruzza denkt, dass beide Darstellungen von einem älteren Typ abhängen. — S. 160: Stevenson berichtet über das Cömeterium des heil. Euticius bei Soriano, wo sich Reste einer Wandmalerei mit PETR^{us} und pauLVS fanden. — S. 161: Pawlicki bespricht die seit Aubé's und Usener's Publicationen neuerdings wieder viel erörterten Acta Martyrum Scillitanorum und spricht sich gleich de Rossi für die Priorität des griechischen Textes aus. Man wird jetzt die erste Christenverfolgung in Africa um zwanzig Jahre früher, ins Jahr 180, ansetzen müssen. De Rossi benutzt die Gelegenheit, um sich über die hagiographische Litteratur überhaupt auszusprechen und den Wunsch zu äussern, dass eine gründliche Untersuchung dieses bis jetzt nur zu sehr vernachlässigten Gebietes vorgenommen werde. Er unterscheidet verschiedene Perioden oder Phasen in der Bildung dieser Litteratur: die erste, wo die Redaction von Augenzeugen geschieht; eine zweite, wo seit, vielleicht schon vor dem 4. Jahrhundert der ursprüngliche Text interpolirt wird; eine dritte Phase wird durch die rhetorischen Erweiterungen und Ausschmückungen des 6. und 7. Jahrhunderts bezeichnet; eine vierte endlich brachte die Abkürzungen dieser weitschweifig gewordenen Legenden zu liturgischen Zwecken und den neuen legendarischen Stil der Schriftsteller des 11. Jahrhunderts. Es liegt auf der Hand, dass dieser Gegenstand auch für die Ikonographie und Kunstgeschichte des Mittelalters seine Bedeutung hat. Weiter gibt p. 103 de Rossi Nachricht über die fortgesetzten Ausgrabungen in S. Domitilla, p. 165 Bruzza über fünf Lampen der Sammlung Pio Milani,

wobei de Rossi die Lampen mit dem Monograma »decussatum« erörtert (p. 165). Williams (p. 166) liest einige Bemerkungen über die Mosaiken von S. Nazario e Celso in Ravenna. Er fand auf dem gewöhnlich jetzt als S. Laurentius erklärten, von Ciampini für Christus, der die häretischen, von dem Ephesinum eben verdammten Bücher ins Feuer wirft, angesehenen Gemälde unter der Hasta des Kreuzes, das die controverse Figur hält, das hebräische Wort אדני (Adonai); es ist wahrscheinlich die älteste auf einem christlichen Kunstwerke vorkommende hebräische Inschrift. De Rossi sieht in dem Fresco nur eine Darstellung des Laurentius und verweist auf das Mosaik in S. Agnese an der Via Nomentana, wo Feuer und Schwert, ebenfalls unter den Füssen der Heiligen zu sehen sind, und auf die Märtyrerbilder in den Mosaiken Sixtus' III. in S. Maria Maggiore, wo die Symbole eines jeden unter seinen Füssen angebracht sind: sub pedibusque iacet passio cuique sua. Laurentius trägt aber in der altchristlichen Kunst das Kreuz als Archidiakon, vielleicht auch in seiner Eigenschaft als Megalomartyr der römischen Kirche, wozu seine Darstellung auf dem Mosaik von S. Lorenzo fuori le mura zu vergleichen ist. — Marucchi (p. 168) erörtert eine bei St. Sebastiano gefundene Inschrift von 377, auf der sich die Formel LAETVS ANIM(o), AMICVS OMNIVM findet. — De Rossi (p. 168 f.) zeigt die Copie eines Fresco aus dem Cömeterium der Nunziatella, welches den Erlöser mit dem Volumen in der Rechten und in den Lunetten die vier Evangelisten darstellt. — Frothingham (p. 171) behandelt die Mosaiken in dem alten Porticus von S. Giovanni in Lateran; Paulicki (p. 172) im Anschluss an Keim's »Rom und das Christenthum« die Verfolgung unter Marc Aurel; Stevensohn (p. 173) drei Fragmente von Cömeterialgläsern und eine Inschrift, welche die in den letzten Jahren sehr ansehnlich gewordene Sammlung des Camposanto Tedesco erworben hat; Bruzza (ib.) legt eine Lampe mit der Leda und dem Schwan und dem bekannten Stempel ANNI . SER vor, ein Erzeugniss jener Fabrik in Ostia, welche sowohl christliche als heidnische Typen auf ihren Lampen anbrachte. — Storfi (p. 174) handelt über eine heidnische Inschrift aus Terni, welche einen Sevir Augustalis nennt, aber auch den Anker zeigt. Der Anker kommt, wie man weiss, auch auf heidnischen Grabmonumenten vor, besonders bei Personen, welche Fischer oder Schiffer waren; dieser Fall liegt hier nicht vor, an eine spätere Beifügung des Symbols durch andere Hand, mit geheimer Anspielung auf Christus, ist wohl auch nicht zu denken.

Weiter gibt das Heft p. 176 Bericht über die Ausgrabungen bei S. Ippolito, wo eine nicht unwichtige Inschrift zu Tage trat, dann p. 177 über einige christliche Monumente von Selinunt, dessen altchristliche Denkmale Salinas im Sommer 1882 besprochen hat.

Von dem Jahrgang 1883 liegt erst das Doppelheft I—II vor. In demselben untersucht zunächst de Rossi in einem längeren höchst gehaltvollen Aufsatz das in der Petersburger, aus Corbie stammenden, epigraphischen Sylloge erhaltene Elogium eines Papstes, der Confessor tantae sedis Christi splendore serenae u. s. f. genannt wird, und welche der Herausgeber auf

Liberius bezieht. Der Aufsatz ist besonders wichtig für die berühmte Controverse über den Fall des Liberius, geht aber den Kirchenhistoriker mehr als den Archäologen an. Ein zweiter Artikel (p. 60 f.) behandelt die oben erwähnte Inschrift aus S. Ippolito:

LAETA DEO PLEBS SANCTA CANAT QVOD MOENIA CRESCVNT
ET RENOVATA DOMVS MARTYRIS hippOLITI

ein dritter bringt den ebenfalls bereits erwähnten Nekrolog auf P. Bruzza (p. 66 f.). Aus dem Protokoll über die Conferenzen (p. 72) sei dann herausgehoben: Stevenson (p. 72 f.) über ein Glas, das in einem hier näher erörterten Hypogeum der Via Salaria nuova zum Vorschein kam, und das einfach auf der Rückseite mit dem Pinsel bemalt war. Plinius, Seneca, Statius und Vopiscus sprechen von derartigen Gläsern, welche nach Ansicht des Vortragenden Wände und Decken der Wohnstuben zierten. In demselben Cömeterium sahen Stevenson und Marucchi Fresken mit Tobias und Abraham (p. 73). De Rossi erklärt diese Localität für einen Theil der Katakombe von S. Saturnin. — Bruzza (p. 73) gibt Notiz von einem Funde bei Jesi, der sofort von einem Fremden angekauft wurde und der aus einer silbernen Patene mit dem Fisch, einem Löffel und dem Deckel eines Evangeliars bestand. Leider fehlt jede weitere Nachricht über diese Gegenstände, von denen namentlich der erstere grossen Werth hat. Bruzza (p. 74) zeigt ferner mehrere geschnittene Steine, unter welchen einer das Bild der Kirche, das Schiff, darüber einen Stern mit IHC ✱ aufweist. — Stornaiulo kündigt einen für die Geschichte der christlichen Kirche Campaniens nicht uninteressanten Fund an, welchen Gennaro Galante in einer Grotte bei Calvi gemacht. Es fanden sich da zwei Fresken, wohl des 8. Jahrhunderts, mit S. CASTRENTIVS und S. PRISCUS, zwei Heiligen, welche in der Vandalenverfolgung um 512 aus Africa nach Italien flohen. — Cavoti (p. 75) macht auf andere Gemälde aufmerksam, welche nahe beim Cap Leuca in einem uralten als Kirche gebrauchten Gemäuer gefunden wurde, und welche ganz byzantinisch gehalten sind; sie sind, nach dem Urtheil de Rossi's, nicht älter als 9.—10. Jahrhundert. Balestra (p. 76) gibt eine genaue Copie der öfter unrichtig publicirten Inschrift VIR BONUS IN XPO MAGNVS VIRTVTIBVS AZZO u. s. f., welche sich über dem Hauptportal der berühmten Abtei S. Antimo bei Montalcino befindet. — Liell legt (p. 77) eine schöne Copie des Gemäldes mit Abdon und Sennen in S. Ponziano vor. — Kraus (ib.) berichtet über altchristliche Denkmäler im Museum zu Marseille, über neueste Funde aus Elsass und Baden, über die Wandmalereien von Oberzell auf der Reichenau und bespricht das Bull. 1880 S. 105 f. erwähnte Trierer Elfenbein, auf welchem Personen mit Weihrauchfässern dargestellt sind. Dazu erinnert de Rossi an eine ähnliche Darstellung auf dem Sarkophag in S. Marco zu Venedig. — Cavoti (p. 78) legt eine Menge von ihm angefertigter Zeichnungen von Kirchen aus der Provinz Lecce vor (ib.). — Bruzza und de Rossi (ib.) erörtern kleinere Funde aus S. Domitilla, und letzterer macht auf die bedeutsame Thatsache aufmerksam, dass unter so vielen in den Katakomben gefundenen Gegenständen keiner der byzantinischen Zeit angehöre, was die von ihm aufgestellte Chronologie der

Roma Sotterranea selbstverständlich in hohem Grade bestätigt. — Marucchi gibt Nachricht über ein neuentdecktes jüdisches Cömeterium an der Via Labicana (p. 79). — Bruzza (p. 80) legt eine Glaspaste vor, welche die Büste eines mit dem Paludamentum bekleideten, mit Diadem und Nimbus versehenen Mannes darstellt; die Paste hat ein griechisches Monogramm, welches von Bruzza ΜΑΡΤΥΡΙΟΥ entziffert und auf den in Byzanz sehr verehrten, 353 in der arianischen Verfolgung getödteten Martyr Martyrios bezogen wird. Sie wird mit Rücksicht auf das vereinigte Vorkommen von Diadem und Nimbus ins 6. Jahrhundert gesetzt. — Derselbe bringt neue und sehr interessante Daten über das Vorkommen christlicher Zeichen in den Marmorbrüchen Africas u. s. f.; als ältestes wird eine von Delattre in den Giallobrüchen Numidiens gefundene Inschrift bezeichnet. Die merkwürdige Inschrift lautet:

⁎
OFFINVE
NTAADIO
TIMO P*alme*
*a*VG ☧ NL
INRI
*i*DIBUS . .

(Officina inventa a Diotimo Aug. nostri liberto). Dem Worte Augusti ist die Crux monogrammatica eingefügt. In der folgenden Zeile könnte Jemand versucht sein, die gewöhnliche Inschrift des Kreuzestitels zu sehen; diese reicht aber in den Monumenten bei Weitem nicht bis zum 4. Jahrhundert hinauf. — Cavoti (p. 89) legt Copien der Gemälde mit dem Tode der heil. Jungfrau aus der Kirche von Galatino in Lecce vor. — Marucchi (p. 83) erörtert eine Katechumeneninschrift von der Via Tiburtina, die bereits »Gli Studi in Italia« VI. 2, 2 publicirt ist. — Bruzza (ib.) theilt einige Inschriften mit, welche Delattre in Carthago fand, und von denen die eine die Formel spiritu tuo in bonu(*m*), die sonst wohl in Rom, aber nicht in Africa beobachtet wurde, die andere den Zusatz FID(*elis*) bietet. Ueber den Fortgang von de Rossi's »Musaici cristiani« hoffe ich im nächsten Jahrgang dieser Zeitschrift berichten zu können.

Endlich sei hier zweier Auctions-Kataloge gedacht, welche altchristliche Werke beschreiben. Der eine ist der I. Katalog der berühmten Castellanischen Sammlung, deren erste Abtheilung vom 17. März bis 10. April d. J. unter den Hammer kam. Der Katalog, von Paul Lervi gefertigt, liess manches zu wünschen übrig; er verzeichnet eine Anzahl altchristlicher Monumente; ich notire die Nr. 4: Henkelglas, mit Hülfe einer Matrice reliefirt; es zeigt ein grosses ausladendes Kreuz (croix patté) und die retrograde Inschrift ΚΥΡ‖ΒΟΗ‖ΘΗΣ‖Ο +. Nr. 722: Fragment einer Elfenbeinplatte, eine bekleidete Gestalt darstellend, welche eine Hand auf die Brust legt, mit der anderen eine Rolle hält, vielleicht mittelalterlich. Nr. 835: zwei in Aegypten gefundene prächtige Armbänder mit der Darstellung einer Heiligen als Orans. Nr. 836: griechisches Kreuz. Nr. 837: merowingisches Email cloisonné. Vielleicht ist

auch Nr. 924: Ring mit der Darstellung des Schiffs und EYTYXI und DVLCIS VIVAS christlich; gewiss nicht aber das interessante Glas Nr. 428, welches der Katalog für christlich hält, und welches einen Gladiator mit Tridens und Schwert sowie der Inschrift

STRATONICAE BENE VICISTI VADE IN AVRELIA, Ex. PIE ZESES

vorstellt.

Viel reicher an altchristlichen Objecten war die in ihrer Art einzige Collection, welche der im Jahre 1881 zu Mailand verstorbene bekannte Freund Manzoni's, der Cavaliere Carlo Morbio hinterlassen hat, und welche im September 1883 zu München versteigert wurde. Der von J. Naue hergestellte Katalog ist, wenigstens in der von mir geprüften Abtheilung der altchristlichen Gegenstände, nur dilettantisch, was umsomehr zu bedauern ist, als die Sammlung an zweihundert zum Theil hochinteressante einschlägige Denkmäler in sich fasste (Nr. 552—676): Gläser aus den Katakomben, Tesserae, Bronzen, Ringe, Gemmen, Fibulae, diverse Schmucksachen von Bronze, Bleiampullen, Gewichte, Stempel, kleinere Gegenstände aus Glas, Elfenbein, Marmor, Bronze u. s. f., byzantinische Gewebe, longobardische Ampullen, Bronzegewichte, eine in der Welt einzige Sammlung von byzantinischen und longobardischen Blattgoldkreuzen u. dgl. Die Ankündigung der Auction und die Verbreitung des Katalogs muss mit einer beispiellosen Leichtfertigkeit geschehen sein — ich erfuhr erst von derselben einen Monat nach der Versteigerung und viele Andere, welche auf solche Dinge ein Auge haben, waren allem Anschein nach ebenso begünstigt. Was aus den einzelnen Nummern geworden ist, wird wohl heute Niemand mehr sagen können, und man darf sie grossentheils als der Wissenschaft verloren betrachten.

Freiburg i. Br., 20. Juni 1884. *F. X. Kraus.*

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen. Herausgegeben im Auftrage des westpreussischen Provinziallandtages. Heft I: Die Kreise Karthaus, Berent und Neustadt. — Danzig, Commissionsverlag von Th. Bertling. 1884.

Erst im letzten Hefte dieser Zeitschrift (S. 494) hat die Redaction Gelegenheit gehabt, sich mit der Frage der Inventarisirung der Kunstdenkmäler im preussischen Staat zu beschäftigen. Wir können uns nur dem dort ausgesprochenen Bedauern rückhaltlos anschliessen, dass bei der Aufnahme der inventare ein einheitlicher Plan und eine einheitliche Leitung mangeln und dass in Folge dessen die jetzt nach und nach erscheinenden Publicationen der einzelnen Provinzen nicht nur in Umfang, Format, Druck, Ausstattung, sondern selbst in der Art der Ausführung, in Berücksichtigung der Epochen, aus welchen Kunstwerke aufgenommen sind, und in andern wichtigen sachlichen Fragen provinzielle Vielköpfigkeit zur Erscheinung kommt. Das ist nun leider nicht mehr rückgängig zu machen, und darf dies Urtheil gegenüber den einzelnen Publicationen nicht beirren.

Das vorliegende erste Heft der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen zeichnet sich äusserlich durch sein grosses Format und die bei-

gegebenen Reproductionen in Lichtdruck und Holzschnitt vor den meisten bereits erschienenen Publicationen der übrigen Provinzen aus. Auch ist die Beschreibung nicht in dem knappen Stil eines Inventars gehalten, sondern eingehender und breiter ausgeführt. Es ist eine solche Ausführlichkeit hier möglich und durchführbar, wo die Kunstwerke nicht so reich gesät sind, als namentlich in den westlichen Provinzen. Wie Vieles wir übrigens erwarten dürfen, wie in mancher Beziehung grade hier im Osten unsere Erwartungen übertroffen werden sollen, beweist schon dieses erste Heft, welches nur einige verhältnissmässig nicht bedeutende Kreise des alten Pomerellen umfasst. Man betrachte nur die im Lichtdruck wiedergegebenen Standleuchter und Kelche, oder das phantastisch barocke Chorgestühl von Carthaus, sowie die verschiedenen Altäre. Von besonderem Interesse ist unter letzteren ein guter Schnitzaltar mit der Kreuzigung Christi in der Klosterkirche zu Zuckau (um 1500), eine zweifellos niederländische Arbeit, wie deren die Marienkirche in Danzig eine Reihe meist hervorragenderer Werke birgt; ein Beweis des regen Verkehrs zwischen den Hafenstädten der Ostsee mit den Niederlanden und den Städten des Niederrheins. — Ein zweites Heft wird, wie wir hören, demnächst ausgegeben. Hoffentlich gelingt den verdienstvollen Männern, in deren Hand die Publication ruht: Oberbürgermeister von Winter, A. Plehn und Archidiaconus Bertling, dem bekannten kunstsinnigen Prediger an der Marienkirche zu Danzig, eine rüstige Fortsetzung des glücklich begonnenen Werkes. *W. B.*

Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio. Studii artistici di **Camillo Boito.** Seconda edizione. Ulrico Hoepli, Libraio-editore. Milano, Napoli, Pisa 1883. In-16. Pagine 327. Prezzo: L. 4. —.

Camillo Boito, der Verfasser einer Geschichte der »Architettura del medio evo in Italia«, gehört entschieden zu den geistvollsten Kunstschriftstellern seines Vaterlandes. Mit gründlicher Kenntniss der Monumente verbindet er ein sicheres Urtheil und eine grosse Belesenheit. Ueberdies besitzt er, was ja leider den meisten Kunsthistorikern fehlt, neben seinem theoretischen Wissen die ausgedehntesten praktischen Erfahrungen. Boito ist nicht nur Gelehrter, sondern auch Architekt. In seiner Heimat hat er bereits Proben seines Könnens und Geschmacks als Baumeister abgelegt.

Die zweite Auflage des Buches, mit dem wir uns heute beschäftigen, unterscheidet sich nur insofern von der ersten, im Jahre 1879 erschienenen, als sie neben die früheren Studien noch eine neue über Andrea Palladio stellt. Die beiden Abhandlungen über Michelangelo und Leonardo da Vinci sind, man kann wohl sagen, unverändert wieder abgedruckt. Hie und da stossen wir zwar auf eine Retouche im Stil, auf unbedeutende grammatikalische Correcturen, im Grossen und Ganzen jedoch blieb der Text der alte. Dass gelegentlich für das eine Wort ein anderes gesetzt ist, eine neue Inversion gebraucht wird, frühere Druckfehler verbessert sind, ändert an dieser Thatsache nichts. Höchstens hat sich Boito bisweilen die Mühe gegeben, seinen Ausdruck zu präcisiren und für die einzelnen Capitel, so bei Michelangelo, charakteristischere Ueberschriften zu finden. In dem Aufsatz über Michelangelo ist überhaupt

am meisten geändert, Seite 214—216 ist ein ganz neuer Absatz, Seite 220—223 sind deren sogar vier neue eingeschoben.

Boito ist vor Allem Künstler, und so erklärt es sich, dass er an der Composition seiner Bücher nicht gerne rüttelt. Er ist bestrebt, stets das Ganze im Auge zu behalten, das Wesentliche aus seinem Stoffe herauszuschälen; die Details interessiren ihn weniger. Es kommt ihm in erster Linie auf den Kern der Sache an, den er, wir beeilen uns dies hinzuzufügen, auch meistens findet. Ist hiermit aber das Ziel erreicht, das ein Mann der Wissenschaft sich stecken soll? Ich bezweifle es. So sehr wir von der dichterischen Schöpfung verlangen, dass sie als ureigenstes Gebilde ihres Autors, als Werk der Phantasie wie aus einem Guss fertig vor uns stehe, so sehr dürfen wir von jeder wissenschaftlichen Arbeit erwarten, dass sie sich den Forschungen der Zeit unterordnet und ihre Resultate jeweilen berücksichtigt. Die Wissenschaft darf nie ruhen, sie ist stets der Vervollkommnung fähig und hat die Pflicht, die Bausteine, welche ihre Jünger herbeischleppen, in das gemeinsame Gebäude einzufügen.

Es sei mir vergönnt, auf ein paar veraltete Punkte im Buche kurz hinzuweisen. Wie bei so vielen Kunstschriftstellern, welche sich mit Leonardo befassen, so begegnen wir auch bei Boito noch der Ansicht, dass das von Paolo Lomazzo im Trattato (vgl. Ausgabe von 1585, Buch VI, Cap. II, S. 282 bis 283) aufbewahrte Sonett wirklich von dem grossen Florentiner herrühre. Und doch hat Gustavo Uzielli schon im Jahre 1875 schlagend dargethan [1]), dass diese auf einer sehr nüchternen Wortspielerei beruhenden und im Grunde genommen unpoetischen Reimereien unecht sind. Zum Glück legen authentischere Proben Zeugniss ab von der litterarischen Begabung Leonardo's. Allerdings keine in gebundener Rede. Im zweiten Bande der von Jean Paul Richter herausgegebenen, in dieser Zeitschrift schon besprochenen [2]) »Literary works of Leonardo da Vinci« finden sich mehrere hochinteressante, von Phantasie und Humor überfliessende, rein belletristische Arbeiten in schlichter Prosa. Wer künftig Leonardo, den Dichter, kennen lernen will, muss sich an diese halten. Die Macht, mit der er die Muttersprache handhabt, geht aus seinen Aufzeichnungen über die Gewohnheiten und das Leben der Thiere, aus seinen Erzählungen und Fabeln, aus seinen Anekdoten und drolligen Einfällen, aus den vielen komischen Prophezeihungen auf das Klarste hervor. Nicht selten gestaltet sich seine Rede zu wahrhaft plastischer Schönheit, und nimmt der Flug seiner Gedanken einen höheren Schwung an. Wo Boito von der äusseren Gestalt Leonardo's spricht, welche uns die Zeitgenossen des grossen Mannes bekanntlich als sehr schön schildern, passirt es ihm, dass er auch nicht beglaubigte Bildnisse anführt, um die Richtigkeit der schriftlichen Zeugnisse zu beweisen. Neben die grandiose Rothstiftzeichnung in der königlichen Bibliothek zu Turin stellt er die geistlose Wiederholung derselben in der Accademia delle belle arti in Venedig. Auf den ersten Blick sieht man, dass sie nicht

[1]) Cf. Il Buonarroti, Vol. X, Serie II., S. 177—191 und S. 249—268.

[2]) Siehe Repertorium, Bd. VII, Seite 90—93.

von Leonardo's eigener Hand herrühren kann; die Strichlagen laufen nicht wie bei ihm von links nach rechts, sondern von rechts nach links. Ebensowenig darf das sogenannte Selbstportrait in den Uffizien zu Florenz als echt gelten. Man muss in dem negativen Resultate hier vollkommen mit Mündler übereinstimmen, ohne sich darum gerade für Schidone oder Sisto Badalocchio zu entscheiden[3]).

Da wir uns gerade mit der Kritik der Handzeichnungen und Gemälde befassen, so seien noch einige weitere Fälle hervorgehoben, in denen der Autor mit den Ansichten anderer Leonardoforscher nicht übereinstimmt. Aus dem gleichen Grunde, weshalb die Venetianer Rothstiftzeichnung von der Liste der authentischen Blätter zu streichen ist, fallen die vielbewunderten Apostelköpfe in Weimar dahin. Sie sind Studien nach und nicht Studien zu dem Abendmahl. Allein England besitzt eine Reihe ursprünglicher Studien zum Cenacolo. Es ist das Verdienst Richter's, im ersten Bande seines Werkes dieselben publicirt zu haben. Die in Windsor Castle befindlichen Köpfe der Evangelisten Philippus, Matthäus und Judas Ischarioth, sowie die Draperiestudie für den rechten Arm St. Peter's bieten schönen Ersatz für den Ausfall der Weimarer Pastellköpfe. Von den Bildern dürfen die folgenden kaum für den Meister in Anspruch genommen werden. Vor Allem ist vom Portrait der Bianca Maria Sforza, der Gemahlin des Kaisers Maximilian abzusehen. Es hängt in der Ambrosiana und rührt, wie Lermolieff für mich durchaus überzeugend nachwies, von Ambrogio de Predis her. Die Madonna della Caraffa ist nicht verschollen, wie Boito meint, sondern hängt immer noch an demselben Platze, wo Amoretti sie einst sah, im ersten Saal der Borghesischen Galerie. Mit Leonardo hat sie allerdings nichts zu thun, sie ist von Lorenzo di Credi gemalt. Ueber das Frescogemälde in St. Onofrio kann ich mich kurz fassen. Ich gab bereits an dieser Stelle meiner Ueberzeugung Ausdruck, dass es auf Giovan Antonio Boltraffio zurückgeht.[4]) Dass ein so competenter Kenner wie Gustavo Frizzoni in Mailand derselben Ansicht ist[5]), kann mich in dieser Meinung nur bestärken. Doch das alles sind Details, welche das Gesammtbild keineswegs beeinträchtigen. Den Typus Leonardo's hat Boito verstanden, mit sicheren Zügen zu zeichnen. Wenige sind so tief wie er in das Wesen des grossen Künstlers eingedrungen und haben gleich ihm die charakteristischen Merkmale seines Genies erkannt. Und dasselbe gilt im Allgemeinen auch für Michelangelo. Sehen wir von einigen Paradoxen ab, über die sich streiten liesse, abstrahiren wir von dem entschieden zu optimistisch aufgefassten Verhältniss Buonarrotti's zu Raphael, so bleibt uns ein historisch treu wiedergegebenes Bild des Meisters.

Während die Abhandlungen über Leonardo und Michelangelo in den siebziger Jahren entstanden sind, trägt die Studie über Andrea Palladio das Datum 1880. Sie wurde zur Feier des dreihundertjährigen Todestages des berühmten Architekten von Vicenza geschrieben. Ich stimme vollkommen

---

[3]) Vgl. Burckhardt's Cicerone, 2. Auflage, Seite 871.

[4]) Vgl. Repertorium, Bd. 6, Heft 3, Seite 288.

[5]) Siehe Zeitschrift für bildende Kunst, 1882, Seite 50.

mit Janitschek[6]) überein; dieser Aufsatz ist das Beste, was wir über Palladio besitzen. Klug hält Boito die Mitte zwischen den reinen Apologisten und den kritischen Verneinern, und da er selbst ein erprobter Architekt, kommt seiner Studie eine ganz ausnahmsweise Bedeutung zu. Boito's Urtheil über Palladio darf man mit Fug und Recht als ein abschliessendes betrachten.

Jeder, der sich die soeben besprochenen Studien zu eigen gemacht, wird, denke ich, mit mir einverstanden sein, wenn ich sage, dass dieselben nicht nur vorübergehenden Genuss gewähren, sondern auch bleibenden Gewinn bringen. Anders lautet oft die Meinung des Künstlers, anders die des Kunsthistorikers! Von der Meinung eines hervorragenden Künstlers aber, der mit einem festen Glaubensbekenntniss in die Schranken tritt, können wir Alle nur lernen. Nicht, indem wir uns gegenseitig bekämpfen, wird die Kunstwissenschaft gefördert, wohl aber, indem wir mit vereinten Kräften das Wahre und Schöne suchen. Viribus unitis! das sei unser Wahlspruch.

Zürich, im Juli 1884. *Carl Brun.*

Sculptur.

J. Cavallucci u. É. Molinier, Les Della Robbia. Bibliothèque internationale de l'Art. Paris 1884. 4°. 289 S. mit zahlreichen Abbildungen.

An eine Serie von Publicationen, welche unter der Redaction von Eugène Müntz erscheint, gehen auch wir Deutsche mit ebensoviel Vertrauen wie Anforderungen heran. Müntz' »Précurseurs de la Renaissance« und des leider zu früh verstorbenen Ch. Davillier »Origines de la porcelaine en Europe« sind hohen wissenschaftlichen Anforderungen gerecht geworden und haben ihr Thema doch zugleich einem weiten Kreise von Kunstfreunden anziehend darzustellen vermocht. Ist das Gleiche mit dieser neuen Publication der Fall? Der Stoff ist grade für ein grösseres Publicum so dankbar, wie kaum ein zweiter im Gebiete der italienischen Plastik; denn die farbigen Thonbildwerke der Della Robbia sind ebenso allgemein bekannt als beliebt. Die Aufgabe nun, die Kunst der Della Robbia und die Künstler selbst in fliessender, lebendiger Weise zu schildern und uns für sie zu erwärmen, ist von den Verfassern entschieden nicht ganz gelöst; ich glaube, wesentlich in Folge des meist dafür verhängnissvollen Zusammenarbeitens. Wenn ich die Geschichte des Buches richtig auffasse, so hatte der bekannte Florentiner Archivforscher Cavallucci, wie die Ankündigungen des Werkes im l'Art schliessen lassen, zunächst allein die Aufgabe übernommen, die Geschichte der Della Robbia und ihrer Kunst für die »Bibliothèque internationale« zu schreiben. Da aber seine wesentlich archivalischen Kenntnisse nicht ausreichten, dem künstlerischen Theile Genüge zu leisten, so hat die Redaction sich nachträglich zur Durch- und Umarbeitung seiner Arbeit an Émil Molinier gewandt, welcher kurz vorher im l'Art durch seine anspruchslosen aber gründlichen und grundlegenden Studien über die »Majoliques italiennes en Italie« sich bekannt gemacht hatte. Der junge Forscher hat die wenig dankbare Aufgabe so ernst genommen, dass er

[6]) Cf. Deutsche Litteraturztg. vom 26. Juli 1884, Nr. 30, Seite 1101—1102.

nicht nur das ausserordentlich gründliche und umfassende Verzeichniss der Robbia-Werke hinzufügte, sondern auch das Uebrige offenbar bedeutend umarbeitete. Das Buch darf daher, wie es uns jetzt vorliegt, wesentlich als Moliniers geistiges Eigenthum gelten. Dennoch haben die fremden Fesseln, hat das Bestreben, die ursprüngliche Arbeit nach Möglichkeit beizubehalten und zu schonen, dem Werke die Frische und persönliche Lebendigkeit genommen.

Doch das ist ein Mangel in der Form; dem Inhalt müssen wir wegen des Ernstes der Forschung, des treffenden Urtheils und der Ausführlichkeit in der Aufzählung der Werke der Della Robbia um so unbedingter unsere Anerkennung aussprechen. In einem viel beschränkteren Rahmen habe ich dasselbe Thema vor längerer Zeit in Dohme's »Kunst und Künstler« zu behandeln gehabt und freue mich, dass Molinier — stets mit offener Anerkennung dessen, was er seinen Vorgängern verdankt — in allen wesentlichen Punkten zu den gleichen Resultaten kommt, bei denen ich damals theilweise noch gegen alte Vorurtheile und Irrthümer zu kämpfen hatte. Namentlich stimmt er mir in der Charakteristik der drei Hauptkünstler der Familie, welche drei verschiedene Epochen ihrer Kunstthätigkeit bezeichnen, des alten Luca, Andrea und Giovanni della Robbia und der Vertheilung der beinahe zahllosen glasirten Thonsculpturen in Italien unter dieselben fast immer bei.

Molinier's »Catalogue de l'oeuvre des Della Robbia« umfasst 481 Werke derselben und darf als der erste, soweit als möglich vollständige Katalog derselben betrachtet werden. Die Beschreibnng ist grade ausführlich genug, um danach die einzelnen, dem Motiv nach häufig so sehr verwandten, Arbeiten zu unterscheiden; die Bestimmung der Künstler ist mit grösster Vorsicht geschehen und beweist die gründlichen Kenntnisse und das geübte Auge des Verfassers. Zu bedauern ist, dass derselbe versäumt hat, da weitaus der grösste Theil aller Robbia-Arbeiten in Italien jetzt durch die florentiner Photographen Alinari und Brogi, sowie durch P. Lombardi in Siena aufgenommen ist, auf die Nummern der bekannten Kataloge dieser Kunstverlagshandlungen zu verweisen.

In eine Einzelkritik hier einzugehen, scheint mir um so weniger geboten, als ich meine Ansicht über die Robbia-Werke in Italien soeben in der fünften Auflage des »Cicerone« wieder ausgesprochen habe. Auch sind, wie ein Vergleich ergeben wird, die Differenzpunkte nur geringe. Ich hätte namentlich eine schärfere Betonung und Begründung der Thatsache gewünscht, dass die Robbia zu allen Zeiten auch Bildwerke oder Gemälde auf Thon von dritten Künstlern, wenn auch nur gelegentlich und vielleicht aus Gefälligkeit in ihrer Werkstatt glasirten. Die grossen Evangelistenreliefs in der Cappella Pazzi, die ich nach Baron Lipharts Vorgang jetzt dem Brunellesco zuschreibe, die gemalte Lünette in der Opera des Domes und die gemalten zwölf Monate im South Kensington Museum, letztere von einem Künstler der Nachfolge Masaccio's (in der Art des Pesellino) sind dafür sprechenden Beispiele schon aus der früheren Zeit der Thätigkeit des alten Luca della Robbia.

Eine Bestimmung Molinier's möchte ich hier ausdrücklich als die richtige gegenüber der von mir auch in der neuesten Auflage des »Cicerone« ausgesprochenen Ansicht anerkennen: die Bestimmung des Wappens zwischen zwei Putten

an Or San Michele zu Florenz als eine Arbeit des Andrea und nicht des alten Luca; die Uebereinstimmung mit den Kindergestalten des Ersteren ist in der That eine schlagende. Mit Recht bekrittelt Molinier auch eine unvorsichtige Bemerkung, die ich beiläufig in meiner oben angeführten Arbeit »Die Künstlerfamilie Della Robbia« S. 14 gemacht hatte: dass nämlich die ersten Majolikagefässe, die nach Florenz kamen, dorthin als Geschenke eines Malatesta an Lorenzo Magnifico gelangten. Ich stimme Molinier nicht nur bei in der Bestimmung einfach blauer Majolikenvasen, schöner Zierstücke von ausgesprochen Florentiner Form und Decoration, als Arbeiten der Robbia-Werkstatt, sowie in seiner Annahme, dass die Fabrik Caffagiolo sich geradezu als florentiner Fabrik bezeichnen lässt, da sie wesentlich für Florenz arbeitete; sondern ich kann dem noch hinzufügen, dass in Florenz und der Nachbarschaft sich gelegentlich einfach blau decorirte Vasen finden, welche nach ihrer primitiven Bauchform, der derben Zeichnung (meist Thiere zwischen Blättern) und starkem Farbenauftrag aus der ersten Hälfte des Quattrocento und theilweise selbst noch aus dem Trecento stammen. Sie sind zweifellos früheste Erzeugnisse der Fabrik Caffagiolo (oder einer ähnlichen für Florenz arbeitenden Fabrik der Nachbarschaft — im Kunsthandel zu Florenz nennt man Castelfiorentino als Fabrik dieser Waare) und verdienen daher eine eingehende Behandlung, welche ihnen wahrscheinlich Molinier selbst in seinem in Aussicht stehenden Katalog der Majoliken des Louvre bald angedeihen lassen wird. Ich möchte den Verfasser desshalb darauf aufmerksam machen, dass sich die vollständigste Sammlung dieser Majoliken von »Castelfiorentino« im Besitz des Malers Ch. Fairfax Murray in Florenz befindet.

Zum Schluss will ich auf einige, als Nachbildungen nach anderen Florentiner Meistern besonders interessante Stücke zur Vervollständigung von Molinier's Verzeichniss kurz hinweisen. Sir Richard Wallace besitzt dieselbe Madonnenstatuette in glasirtem Thon, von welcher in Gustave Dreyfuss' Sammlung zu Paris sich das Originalmodell, wohl von der Hand des Antonio Rossellini, befindet. In Ashridge Park, unweit London, zeigt das grosse farbige Relief der Himmelfahrt Mariä, von Giovanni (?) della Robbia, die auffallendste Anlehnung an Verrocchio's Relief über dem Grabmal Forteguerra. Ebenda, sodann bei Mr. Holford, Mr. Fortnum u. a. englischen Sammlern befindet sich noch eine Reihe recht guter decorativer Robbia-Sculpturen. In Spanien besitzt das Archäologische Museum zu Madrid, ausser einem grossen bunten Himmelfahrtsrelief aus ganz später Zeit, die Robbia-Nachbildung eines in Florenz dem Desiderio zugeschriebenen flachen Madonnenreliefs. *W. Bode.*

Malerei.

The St. Anne of Leonardo da Vinci, by **Alfred Marks.** Read to the Royal Society of Literature, June 28th 1882. Reprinted from the Society's Transactions, London 1884. 42 Seiten, 8°.

Wir besitzen zwei grosse Gruppenbilder unter Leonardo da Vinci's Namen, welche die Madonna mit dem Christkind und der heiligen Anna darstellen, das bekannte Bild im Salon carré des Louvre und der weniger zu-

gängliche Carton in der Diploma Galery der Royal Academy in London. Das letztere Werk, über dessen Authenticität aus inneren Gründen nicht der geringste Zweifel obwalten kann, regt unwillkürlich die Frage an, ob dieser Carton identisch sei mit jenem, von dem Vasari eine ausführliche Beschreibung gegeben hat. Dass diese Beschreibung in Einzelheiten nachweislich Irrthümer enthält, ändert natürlich nichts an der Glaubhaftigkeit der Grundzüge der Erzählung, insbesondere an der Thatsache, dass der Carton in Florenz, nicht in Mailand entstand. Nun aber sind nach den Untersuchungen des Verfassers der vorliegenden Schrift Variationen und Adaptionen der Leonardischen Composition, wie sie im Louvre-Bild vorliegt, in grosser Anzahl in Gemälden der Mailänder Schule anzutreffen — einen Ueberblick bieten zahlreiche eingestreute Illustrationen, während die doch sehr abweichende Composition im Carton der Royal Academy nur in einem einzigen lombardischen Gemälde, einem Werke Luini's in der Ambrosianischen Bibliothek, sich nachweisen lässt. Sowohl die Vergleichung aller hier in Betracht kommenden Bildwerke, als die nicht minder sorgfältige Analyse der litterarischen Quellen führt zu dem gewiss überraschenden Resultat, dass beide Entwürfe Leonardo's in Mailand entstanden sein dürften, während der von Vasari beschriebene Carton noch aufzufinden wäre. Wirklich scheint eine dritte Composition oder Variation desselben Thema's von Leonardo, möglicherweise der von Vasari beschriebene Carton, nach den Angaben, welche bisher darüber ermittelt werden konnten, noch vorhanden zu sein, und wenn nicht alles täuscht, so befindet sich derselbe in Deutschland oder Oesterreich in Privatbesitz verborgen. Gegen das Ende der Abhandlung werden uns höchst werthvolle Mittheilungen gemacht über die bisher in völliges Dunkel gehüllte Geschichte des Cartons in der Royal Academy, sowie unter anderem auch über die berühmten Apostelköpfe nach dem Abendmahl Leonardo's im grossherzoglichen Schloss zu Weimar. So wirft die in ihrem Thema beschränkte, in der Methode gründliche und gewissenhafte Arbeit neues Licht auch auf eine Anzahl Fragen, welche mit dem Gegenstand der Untersuchung nur in einem indirecten Zusammenhange stehen. Die concis und anregend abgefasste Studie wird in der Leonardo-Litteratur ohne Frage dauernd eine hervorragende Stellung einnehmen. *J. P. Richter.*

Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom 15. bis 17. Jahrhundert, nebst Verzeichniss der Züricher Glasmaler von 1540 an und Nachweis noch vorhandener Arbeiten derselben. Eine kulturgeschichtliche Studie von **Dr. Hermann Meyer**. Frauenfeld. Verlag von J. Huber. 1884. XX u. 384 S. 8°.

Die Geschichte der schweizerischen Glasmalerei hat in den letzten Jahrzehnten einen kräftigen Ausbau gefunden. Man weiss nun, dass die Cabinetmalerei recht eigentlich eine nationale Specialität der Schweizer gewesen ist, dass ihre Leistungen im 16. und 17. Jahrhundert unübertroffen geblieben sind, und dass, wer das Eindringen und die Entwickelungsphasen der deutschen Renaissance verfolgen will, mit solchen Werken als mit wichtigen Factoren zu rechnen hat.

Immerhin sind die bisherigen Studien fast ausschliesslich vom Stand-

punkte des Kunsthistorikers aus betrieben worden. Man hat die einzelnen Werke und Gruppen auf ihren ästhetischen Werth, auf den Schulzusammenhang und ihre Bedeutung für die Geschichte der Technik geprüft. Ihr Inhalt, der sich in Vielseitigkeit mit den Vorstellungskreisen der reproducirenden Künste wohl messen kann, ist nicht unbeachtet geblieben, aber auf den intimen Zusammenhang, der zwischen der Glasmalerei und dem nationalen Leben im 16. und 17. Jahrhundert bestand, haben bisher nur wenige Beobachter hingewiesen. Willkommene Beiträge in dieser Richtung hat die Berner Festschrift gebracht (vgl. unsere Besprechung derselben im Repertorium Bd. III, pag. 104 u. f.), und eine Stelle in derselben mag genügen, um darüber aufzuklären, was die Scheibe zu bedeuten hatte. Es wird dort nachgerechnet, dass in Bern die von der Obrigkeit für Glasmalerei ausgelegten Summen in einzelnen Jahren über $^1/_{100}$ der Gesammtausgaben des Gemeinwesens betrugen.

Die näheren Ausführungen, eine Summe von Studien, die sich zum vollen culturgeschichtlichen Bilde runden, hat das Werk von Hermann Meyer gebracht. Es ist das Ergebniss der rastlosen Forschungen, denen Verfasser nahezu anderthalb Decennien gewidmet hat. Ein unabsehbares Material von Acten: die eidgenössischen Tagsatzungsabschiede, städtische Rechnungsbücher, Zunft- und Gesellschaftsacten, kirchliche Aufzeichnungen, sind durchstöbert worden und nach allen Seiten hin hat der Verfasser seine Correspondenzen ausgedehnt. Auch jetzt noch glaubte er, nicht ohne Zwang den Saldo gezogen zu haben, und doch ist der Entschluss dazu ein berechtigter gewesen. Mögen offene Fragen noch immer zu beantworten sein, so viel, wie Verfasser gesammelt hat, konnte kein Anderer geben, und sein Werk wird forthin ein Kernpunkt bleiben, um den sich alle übrigen Arbeiten in dieser Richtung als Supplementarstudien zu gruppiren haben.

Es ist bekannt, dass in der Schweiz seit dem Ende des 15. Jahrhunderts jeder Neubau mit geschenkten Wappenfenstern ausgestattet zu werden pflegte. Bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat diese Sitte gegolten und das Ergebniss ist die Stiftung einer Summe von Kunstwerken gewesen, die zu Tausenden selbst in Bauernhäusern zu finden waren.

Im Allgemeinen blieben solche Schenkungen auf das Gebiet der Schweiz beschränkt (S. 5), auch galt es, dass obrigkeitliche Stiftungen in Privathäuser nicht verabfolgt werden sollten. Die Ausführungen auf S. 39 zeigen indessen, dass solche Beschlüsse nicht vorgehalten haben. In Zürich hielt der Rath ein stehendes Depot von Wappenscheiben, ausser welchen die Beschenkten noch eine Baarzahlung »für das Fenster«, d. h. für die Montirung des Wappens erhielten. Da nun die letztere Summe die Kosten des Wappens jeweilig überstieg, ergibt sich, dass die Spende zuvörderst ein Beitrag an den Baukosten war.

Ein zweites Moment kam noch dazu: Indem sich der Geber durch sein Wappen verewigte, wurde zugleich ein Denkmal des politischen und staatsrechtlichen Zusammenhanges gestiftet. »Die Fremden sollen sehen, wem wir gehören«, sagen Bittsteller in ihrem Gesuche an eine Tagsatzung, und dem Schenker hinwiederum konnte es auch nicht unwillkommen sein, auf solche Weise den Umfang seiner Machtsphäre und die Tragweite seines Einflusses

documentirt zu sehen. »Die ganze Stufenleiter der Gefühle vom wohlberechtigsten Patriotismus bis zur Prahlsucht findet Nahrung im eigenen Beschauen wie im Vorweisen und in der Ueberzeugung, dass Fremde beim Anblicke von Achtung und Neid bewegt werden.« Es sind dies Nachweise, die Hermann Meyer zum ersten Male erbracht hat und welche manche bisher dunkle Stelle in Begehren und Bescheiden erklären.

Dem Vorgang der »Stände«, d. h. der Kantone, welche die alte Eidgenossenschaft bildeten, schlossen sich die Städte, geistliche Stifter, Gesellschaften und Zünfte, ja selbst Dorfgemeinden und schon seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts auch Privatleute an. In solchem Umfange wurde geschenkt und begehrt, dass eine einzige Tagsatzung bis 39 Widmungen decretirte und Ein Kloster bei 70 Donatoren begrüsste, ja es scheint, dass Renovationen an Häusern allein nur im Hinblicke auf solche Stiftungen unternommen worden sind (S. 49 u. f.).

Die Widmungen selber erfolgten unter zweierlei Form: dem Petenten wurde entweder das fertige Wappen übergeben, oder die Gabe bestand aus Geld, in welchem Falle der Beschenkte die sämmtlichen Scheiben bei Einem Glasmaler bestellte und zum Inhalte derselben eine cyklisch geschlossene Bilderfolge wählte. Solcher Serien sind jetzt noch manche erhalten; es genügt, die prächtigen 1579 datirten Standesscheiben im Kreuzgange des Klosters Wettingen zu nennen. Meyer (S. 300) schreibt sie dem Züricher Christoph Murer zu; uns scheint ihr Stil auf einen anderen Urheber zu weisen.

Mit dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts nimmt allmählig die Zahl der Schenkungen ab. Die grossen Bittsteller sind befriedigt und den kleinen zu gewähren, bringt nicht viel Ehre ein. Die Zuspitzung der confessionellen Gegensätze und die Spannung zwischen Stadt und Land tragen überdies dazu bei, zur Zurückhaltung zu stimmen. »Dorfkirche, Privat- und Wirthshaus sind gegen Ende des Jahrhunderts das Kleeblatt, das sich mit ermüdender Eintönigkeit um Schenkungen bewirbt«, und auch von diesen Petenten tritt schliesslich einer nach dem anderen von dem Schauplatze ab.

Und gleichzeitig beginnt sich schon jetzt das Inventar zu mindern. Zu Tausenden zählen die Scheiben, die seither in alle Fremde veräussert, und zu Tausenden diejenigen, die im Inlande zerstört worden sind. Schlechtweg pflegt man diesen Umschlag als ein Zeichen der Barbarei zu beurtheilen. Der Verfasser nimmt einen andern Standpunkt ein.

Die Sentimentalität, mit der wir die bunte Pracht der alten Glasgemälde betrachten, war den Kindern des 16. und 17. Jahrhunderts ein unbekanntes Gefühl. Sie sahen die Scheibe nur als Stiftung früherer Geschlechter an, die, während andere Andenken unter Freunde und Anverwandte vertheilt zu werden pflegten, an dem Platze verblieb, wohin sie geschenkt worden war. Die Scheibe wurde als Bestandtheil des Hauses betrachtet, mit dem sie in den Besitz eines beliebigen Zweiten und Dritten überging. Für die Erinnerung, welche sie erwecken sollte, gab es mithin keinen pietätvollen Hüter mehr; ja es konnte sogar eine ausgesprochene Abneigung gegen den Stifter, seine Politik und seine kirchlichen Ueberzeugungen die Oberhand gewinnen. Das Glas-

gemälde ferner war ein subtiles Werk und manchen Beschädigungen ausgesetzt, welche der Hausbesitzer zu repariren hatte. Das war eine kostspielige und zunehmend umständlichere Sache. Die Mode, die nach Luft und Licht begehrte, trug überdies dazu bei, die Kritik zu verschärfen. Und was von den privaten Stiftungen galt, das kam in noch weit höherem Grade bei officiellen Schenkungen in Betracht. Man erwäge, was die Scheibe in öffentlichen Bauten als politisches Denkmal zu bedeuten hatte, und welche Stimmungen vollends die Ereignisse seit dem Ablaufe des vorigen Jahrhunderts erwecken mussten.

Aber gleichzeitig begann sich nun auch schon eine neue Strömung zu regen. Es kam die Schwärmerei für den Nachlass alter Zeiten auf, und wir erfahren, wie die Schweiz die Augen von Kunstliebhabern aus aller Herren Länder auf sich zu ziehen begann. Von besonderem Interesse sind die Stellen aus der Correspondenz des Herzogs Franz von Anhalt-Dessau mit Lavater, die Verfasser aus bisher unbekannten Briefen veröffentlicht hat. Die reiche Sammlung, welche jener kunstsinnige Fürst in Wörlitz gegründet hat, und das Vincent'sche Cabinet in Constanz enthalten Perlen der schweizerischen Glasmalerei. Dem Sammeleifer folgte die wissenschaftliche und ästhetische Würdigung auf dem Fusse nach. Die Entwickelung dieser Studien führt uns Meyer S. 127 u. f. vor.

Ein neuer Abschnitt ist der Geschichte des Glasmalergewerbes gewidmet. Für die ältere Epoche sind wenige Acten vorhanden und schwierig ist es auch darum, über die Stellung der Meister zu entscheiden, weil der übliche Ausdruck »Glaser« ebensowohl den simplen Handwerker als den Glasmaler bezeichnen kann. In der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts kommen in Zürich, Bern, Basel und Luzern die ersten Namen ansässiger Glasmaler auf, während andere Städte, wie Freiburg und St. Gallen, noch kein eigenes Handwerk besitzen. Inzwischen aber nimmt mit dem Verbrauche der Schenkungen auch die Zahl der sesshaften Meister zu. In Zürich finden wir 1540 schon 9 und in Schaffhausen 5 Glasmaler beschäftigt, während nunmehr auch Städte zweiten und dritten Ranges ihren eigenen Meister haben. Zu Ende des 16. Jahrhunderts, als das Gewerbe in seiner höchsten Blüthe stand, mögen 100 Meister allein in der deutschen Schweiz beschäftigt gewesen sein. Es sind dies Ziffern, zu denen selbst der Betrieb in den vornehmsten Kunststädten Deutschlands in keinem Verhältniss stand (vgl. die Zusammenstellungen S. 152 u. f.). Gleichzeitig freilich verlautet schon jetzt, dass das Handwerk seinen Mann nicht mehr ernähre. Die Lücken, welche das Pestjahr 1611 in dem Kreise der Züricherischen Glasmaler gerissen hatte, sind nicht mehr gefüllt worden, und während zwischen 1650 und 1660 von 9 daselbst wohnhaften Meistern nur noch 3 in praxi beschäftigt waren, hat Zürich schon im ersten Decennium des 18. Jahrhunderts keine Glasmaler mehr aufzuweisen.

Die Werthschätzung, welche die Kunst der Schweizer Glasmaler im Auslande gefunden hat, ist durch die Stellen aus Fischart und Matthäus Merian belegt (S. 155). Dass dagegen namhafte Bestellungen aus der Fremde gemacht worden seien, wird in Abrede gestellt. Die Massenproduction war und blieb für das Inland bestimmt.

Der zweite, »specielle« Theil des Werkes enthält das Quellenmaterial über die Wirksamkeit der Züricherischen Glasmaler seit 1540. Nicht weniger als 71 Meisternamen treten aus einer hundertjährigen Verschollenheit hervor, während andererseits (S. 180 u. f.) nachgewiesen wird, wie sehr die bisher geläufigen Nachrichten über einzelne Vertreter dieses Kunstzweiges mit Vorsicht aufzunehmen sind. Prüft man die Angaben, die sich in Handbüchern und Künstler-Lexiken finden, so läuft schliesslich alles auf einen Wucher hinaus, der mit Sandrarts zufällig aufgegriffenen Lobsprüchen getrieben worden ist. Was wollen aber solche vereinzelte Personalien bedeuten, wenn man nun weiss, dass Hunderte von Meistern eine Kunst vertraten, deren höchste Schöpfungen den Kreisen der Forscher überhaupt noch unbekannt geblieben sind?

Auf die Kunde von einzelnen Meistern einzugehen, ist nicht Sache dieses Referates. Wir beschränken uns auf die Nachweise hinzudeuten, welche über den bisher unbekannten Glasmaler N B (Nikolaus Bluntschli von Zürich 1525 † 1605) und Karl von Aegeri († 1562) erbracht worden sind. Ebenso willkommen ist die bündige Zusammenstellung von Nachrichten über die Murer von Zürich und Hans Heinrich Wegmann in Luzern. Ungern vermissen wir dagegen die Beigabe von Monogrammen[1], die wohl zu beschaffen und für Forschungen Anderer eine werthvolle Wegleitung gewesen wären. Hinwiederum würde eine knappere Fassung der ersten Abschnitte der Uebersichtlichkeit keinen Eintrag gethan haben und die eine und andere der vielen Recapitulationen könnten wir auch entbehren.

Zürich, im Mai 1884. *J. R. Rahn.*

Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in Berliner Privatbesitz veranstaltet zu Ehren der silbernen Hochzeit I. K. und K. Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin des deutschen Reiches und von Preussen im Jahre 1883. Herausgegeben von **W. Bode** und **R. Dohme.** — Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung. 1883. 122 S. in 4° mit Radirungen und Heliogravüren (Separatabdruck aus dem »Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen, 1883«).

Die zu Ehren des Kronprinzl. Paares im Februar und März d. J. veranstaltete Ausstellung alter Gemälde in den Räumen der Akademie zu Berlin war nach zwei Richtungen hin epochemachend auf dem Gebiete der Ausstellungen alter Kunstwerke. Einmal durch die Anordnung der Gemälde und Sculpturen an sich wie in Verbindung mit einigen wenigen alten Möbeln und Stoffen, indem hier der erste Versuch gemacht worden ist, eine grössere Gemäldesammlung nicht einfach bibliothekartig aufzustellen, sondern durch Verbindung mit Sculpturen, sowie mit einzelnen monumentalen und ausgewählten Möbeln, Gobelins und ähnlichen Ausstattungsstücken der Zeit einigermassen die Stimmung wieder hervorzubringen, welche die Kunstwerke an ihrem Bestimmungsorte ausgeübt haben. Die Lösung dieses Versuchs war eine so überraschend gelungene und allseitig befriedigende, dass die auf Grund dieses

Versuchs gemachten Erfahrungen bei der Aufstellung und Ausstattung neuer Kunstmuseen werden nicht unberücksichtigt bleiben können. Ein zweiter Erfolg der Ausstellung lag in den Kunstwerken, die sie vereinigte, vor Allem in der Fülle und Meisterschaft der aus Königl. Besitz ausgestellten Gemälde der französischen Schule des vorigen Jahrhunderts, namentlich des A. Watteau und dessen Nachfolger, die weder in einer öffentlichen Sammlung so vertreten sind, noch auf irgend einer Ausstellung in gleicher Zahl und Trefflichkeit vereinigt waren. Eine ausführliche kritische Würdigung dieser Ausstellung können wir deshalb nur als eine erwünschte Gabe begrüssen, zumal wenn dieselbe in so geschmackvoller, reicher Ausstattung geboten wird, wie in dem uns vorliegenden Separatabdrucke aus dem »Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen«. Die beiden Verfasser dieses Ausstellungsberichts, Wilhelm Bode und Robert Dohme, von welchen der Gedanke der Ausstellung ausgegangen und dieselbe im Wesentlichen auch in Scene gesetzt ist, haben sich derart in den Bericht getheilt, dass Ersterer die italienische, sowie die deutsche und niederländische Kunst, Letzterer die französische Malerei abhandelt.

Beide haben ihre Aufgabe wesentlich verschieden aufgefasst, aber jeder der Bedeutung derselben entsprechend. Die vereinzelten Gemälde und plastischen Kunstwerke der italienischen, deutschen und niederländischen Schulen vom 15.—17. Jahrhundert gestatteten keine systematische Behandlung. Daher hat sich Bode darauf beschränkt, eine kritische Würdigung der Bilder zu geben und dabei gelegentlich aus der Fülle seiner Studien einen neuen Blick auf die Charakteristik oder auf das Oeuvre des einen oder andern Künstlers zu eröffnen. Wir machen namentlich auf den Essay über Cranach's Jugendwerke, über den Amsterdamer Portraitmaler Abraham de Vries und über die Entwicklung des Jan de Heem aufmerksam.

R. Dohme hat seine Besprechung der französischen Gemälde des vorigen Jahrhunderts auf der Ausstellung dazu benutzt, um dem geistreichen Künstler, welcher diese Schule bestimmt und beherrscht und welcher auch in der Berliner Ausstellung durch die Zahl und Güte seiner dort vertretenen Werke den Höhepunkt bildete, eine ausführliche Abhandlung zu widmen. Dieselbe ist nach Einer Richtung hin, obgleich nur wenige Bogen stark, das Beste, was bisher über Watteau geschrieben ist: hier ist zuerst und in wissenschaftlicher Weise der Versuch einer Darlegung der künstlerischen Entwicklung Watteau's, woran selbst Goncourt sich nicht gewagt hatte, gemacht und in glücklichster Weise gelöst worden. Dohme geht zunächst auf den fast vergessenen Abregé de la Vie d'Antoine Watteau des Kunsthändlers Gersaint, des bekannten Freundes von Watteau, sowie auf eine neuere Abhandlung von Collier über Watteau's Herkunft und Jugendjahre in Valenciennes zurück. Er weist daraus und aus den erhaltenen Gemälden und Zeichnungen, sowie den Stichen nach verschollenen oder verlorenen Werken des Künstlers nach, wie Watteau, von vlämischer Abstammung, zuerst ächt vlämische Sittenbilder in der Art des Teniers und Wouwerman malte (richtiger wäre für letztern vielleicht A. F. van der Meulen genannt), wie er dann in Paris als Decorationsmaler sein Leben zu fristen genöthigt ist und theils dadurch, theils durch sein Studium und sein fleissiges

Copiren nach älteren Künstlern, namentlich nach den Venezianern und nach Rubens allmälig seinen eigenartigen Stil ausbildet.

Im Anschluss an Watteau sind dessen unmittelbare Nachfolger Lancret und Pater charakterisirt; und wird von Ersterem das Oeuvre der in den Kgl. Schlössern befindlichen Gemälde, 26 an der Zahl, mitgetheilt.

Die reiche Ausstattung des Berichtes mit theilweise vorzüglichen Radirungen, Heliogravüren und Künstlerinschriften im Facsimile erhöht noch das Interesse an dieser Publication. Welches Aufsehen diese Ausstellung, obgleich in ungünstigster Jahreszeit veranstaltet, selbst im Auslande hervorgerufen hat, darüber geben die eingehenden Besprechungen derselben in der Gazette des Beaux Arts, aus der Feder von Charles Ephrussi, sowie eine Publication von 77 Photographien von A. Braun in Dornach das beste Zeugniss. Letztere sind von der Vorzüglichkeit aller neuen Publicationen dieser berühmten Kunstverlagshandlung und bieten namentlich durch die Zahl der Nachbildungen französischer Gemälde (wir zählen siebenunddreissig) eine so vortheilhafte Gelegenheit zur Kenntniss dieser Schule, wie sie bisher keine andere Publication geboten hat. *n.*

Die königliche Gemäldegalerie zu Dresden in unveränderlichem Kohleverfahren photographirt von **Ad. Braun & Cie.** in Dornach. Text von Dr. **Karl Woermann.**

Fast in jedem Heft unserer letzten Jahrgänge haben wir auf eine neue umfangreiche Publication der bekannten photographischen Kunstanstalt die Aufmerksamkeit lenken müssen. Und jeder dieser neuesten Publicationen haben wir nachrühmen können, dass sie die früheren in der einen oder anderen Weise noch überboten habe. Das ist auch mit dem bereits in drei Heften von je 40 Photographien vorliegenden Prachtwerk der Dresdener Galerie der Fall. Dass dasselbe vor der, erst vor einigen Jahren erschienenen sehr tüchtigen Publication der Berliner Photographischen Gesellschaft wesentliche Vorzüge voraus hat, ist bei Anwendung des neuen Verfahrens der Braunschen Firma selbstverständlich. Aber dieselbe hat, abgesehen von einer augenscheinlich noch geschickteren Anwendung dieses Verfahrens, doch auch wieder nach mehreren Richtungen glückliche Neuerungen gemacht: zunächst ist ein sehr ausführlicher, gründlicher Text vom Director der Galerie Karl Woermann eine erwünschte Zugabe; sodann ist der Druck in einem feinen grauen Ton ausgeführt, der sehr vortheilhaft von dem unangenehmen violetten Ton der gewöhnlichen Photographie absticht; endlich sind die Photographien auf holländischem Papier abgezogen, so dass dieselben in einer gewissen Entfernung mehr wie ein Schwarzkunstblatt als wie eine Photographie wirken. Dadurch eignen sie sich, was man von den Photographien bisher keineswegs sagen konnte, auch in vortheilhafter Weise zum Wandschmuck des Zimmers. Bei dem Weltruf, den eine Reihe von Gemälden der Dresdener Sammlung mit grösstem Recht geniesst, wird durch eine solche Verwendung der Absatz dieser trefflichen Aufnahme noch in hohem Masse gesteigert werden. Wir wünschen der Anstalt einen solchen verdienten Erfolg um so mehr, da wir hoffen dürfen, dass die Braun'sche Firma in nächster Zeit ihre Publication

alter Handzeichnungen fortsetzen wird, und dieselben im Interesse ihrer grösseren Verbreitung zu einem wesentlich billigeren Preise als bisher abgeben will. Zunächst ist die berühmte aber viel zu wenig bekannte Windsor-Sammlung in Vorbereitung. *W. B.*

Erzeugnisse der Silber-Schmiedekunst aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, im Besitz der Herren **Julius** und **Karl Jeidels** in Frankfurt a. M. — Photographische Aufnahme von Kühl & Co. Mit Vorwort von F. Luthmer. Frankfurt a. M. C. Jügel's Nachfolger. 1883. — 2 Serien zu je 25 Blatt. Fol.

Kann sich auch Deutschland in Hinsicht der Anzahl der Privat-Sammlungen nicht annähernd mit Frankreich oder gar England vergleichen, so gibt es deren doch mehr, als man gemeinhin anzunehmen pflegt. Und während es meist überaus schwierig ist, namentlich zu den englischen Sammlungen Zutritt zu erhalten, so zeichnen sich die deutschen Sammler fast durchweg durch besondere Liberalität in dieser Hinsicht aus. Ja, jahraus jahrein erscheinen Kataloge und Publicationen solcher Privatsammlungen, um Männer der Wissenschaft und Praxis auf diese Schätze aufmerksam zu machen und zur Benutzung anzuregen. Ich erinnere unter den hier in Betracht kommenden Collectionen nur an die Sammlung Felix in Leipzig, die Rothschild'sche Sammlung in Frankfurt, den Schatz des Grafen Fürstenberg, die alle in den letzten Jahren publicirt sind, ganz abgesehen, was aus Privatsammlungen durch Publicationen von Ausstellungen aller Art der Oeffentlichkeit übergeben ist.

Zu diesen Publicationen tritt eine neue: die der Sammlung Jeidels in Frankfurt a. M., Silberschmiedarbeiten des 16.—18. Jahrhunderts enthaltend. Kann sich dieselbe auch nicht mit einer Sammlung Rothschild messen — welche Privat-Sammlung könnte das wohl! — so ist sie doch nach verschiedenen Seiten hin sehr lehrreich. Die Besitzer und deren Vater bereits haben mit besonderer Vorliebe Gefässe von curiosen und scherzhaften Formen gesammelt, zu deren Gestaltung die Lust des deutschen Handwerkes an allerlei Scherz nicht selten hinneigte. Wir finden eine ganze Reihe von Schiffen auf hohem Fuss, deren auch sonst häufig vorkommen. Eine ganze Menagerie in Silber zieht da auf: Hirsche, Bären, Widder, Pferde, ein Bock, das fabelhafte Einhorn; an Vögeln finden wir einen Raben, Papagei, Pfau, Hahn, endlich eine Eule. Daran schliessen sich Prunkgefässe in Gestalt von Blumen und Früchten, auch menschlicher Figuren, darunter einige Jungfrauenbecher. Humpen und Becher der landläufigen Formen sind nur wenige vorhanden; ebenso eine kleine Anzahl silberner Figuren und silberner Spielzeuge. Es ist vorwiegend die Form, welche an diesen Stücken von Interesse ist: sie zeugen aufs Neue von dem Reichthum an Ideen der alten Künstler, Ideen, die, so curios und barock sie zuweilen sein mögen, dennoch stets in geistreicher Weise ausgeführt sind. Diese Gefässe mögen übrigens wohl mehr für den weniger begüterten Mittelstand, denen ihre Formen besonders zusagten, gefertigt sein: ihr künstlerischer Werth steht den Pokalen und Prunkgeschirren erheblich nach. Wir haben hier sicherlich die Durchschnittsleistungen der kleineren Werkstätten vor uns, während wir in den besseren Silbergeräthen vermuthlich auch in jenen Zeiten besonders geschätzte, vielleicht meist auf Bestellung gefertigte

Gegenstände zu sehen haben. Es scheint mir wichtig, diesen Gesichtspunkt zu betonen in einer Zeit, welche aus jeder Werkstatt am liebsten ein »Atelier« macht, in jedem Handwerker einen grossen Künstler sehen möchte. Zu allen Zeiten hat es »kleine Handwerker« gegeben, die auch einen weiten Abnehmerkreis hatten; und dass in deren Werkstätten nicht das geleistet worden sein kann, wie in denen der grossen Meister, das sollte doch Jedem der gesunde Menschenverstand sagen. So war's früher, so ist's heute und so wird's auch künftig sein, und schlimm wäre es, wenn's anders kommen würde!

Ein kurzes Vorwort von Ferdinand Luthmer führt die Publication ein; auf den einzelnen Tafeln sind Meister und Herkunft der einzelnen Stücke, letztere, wie ich höre, nach den Bestimmungen Marc Rosenberg's angegeben. Das Weihrauch (?) -Schiff (II 7) halte ich nicht für italienisch, sondern für deutsch; die Figuren der vier Jahreszeiten (II 19) dagegen für modern, wofür mir auch der mala fide angebrachte Stempel (päpstliche Tiara über den gekreuzten Schlüsseln) zu sprechen scheint. Die Lichtdrucke von Kühl & Co. sind recht gut, wie denn der Verleger überhaupt nichts an der Ausstattung gespart hat.

Berlin. *Arthur Pabst.*

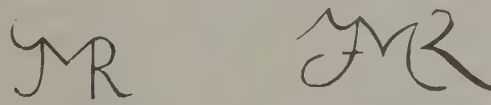
Notizen.

(Das Geburtsjahr der Maler Albert Cuyp und Ferdinand Bol.) Der Nederlandsche Spectator (Nr. 15 d. J.) bringt eine interessante Mittheilung über den Maler Albert Cuyp. Houbraken hatte das Jahr 1605 als die Geburtszeit desselben angegeben; und diese Angabe war nie bezweifelt worden, obgleich es auffallen musste, dass erst aus den vierziger Jahren bezeichnete Gemälde des Künstlers vorkommen, und dass derselbe in diesen Werken noch durchaus als Anfänger sich charakterisirt. Dieser Widerspruch wird jetzt durch eine Entdeckung des Herrn G. H. Veth in den Dordrechter Kirchenbüchern gelöst. Der Vater des A. Cuyp, der Maler Jacob Gerritsz, vermählte sich, wie wir dadurch erfahren, am 13. Nov. 1618 in Dordrecht mit Aertken Cornelisz van Cootens aus Utrecht; Ende October 1620 wurde ein Sohn dieser Ehe auf den Namen Albrecht getauft, ein Name, welcher damals noch, wie uns Veth ausdrücklich bestätigt, mit Albert gleichbedeutend war und abwechselnd gebraucht wurde.

Eine zweite von Veth im Kirchenbuche zu Dordrecht gefundene Urkunde berichtigt das Geburtsjahr des Ferdinand Bol: Dem Balthasar Bol und Tanneke Bols wurde im Juny 1616 ein Sohn auf den Namen Ferdinand in der Augustinerkirche zu Dordrecht getauft. Damit stimmt die Thatsache überein, dass sich Gemälde des Künstlers erst etwa vom Jahre 1640 an finden, was mit der alten Annahme des Geburtsjahres 1611 schlecht zusammenzureimen wäre.

W. B.

(Noch einmal Molenaer oder Rolenaer?). In der letzten Zeit scheint in Deutschland ein erbitterter Kampf entbrannt zu sein über ein unbedeutendes Bildchen (Nr. 572) der Braunschweiger Galerie, das von den meisten Kunstgelehrten dem Jan Miense Molenaer, durch Herrn Director Riegel aber dem unbekannten Meister J. M. Rolenaer zugeschrieben wird. Im letzten Hefte des Repertoriums finden wir die Bezeichnung reproducirt, die sich freilich für den mit Molenaer's Bezeichnungen nicht Vertrauten als J. M. Rolenaer lesen lässt. Wenn man aber erst weiss, dass Molenaer häufig seine Bilder nur mit dem Monogramm bezeichnete, dann wird die Sache eine ganz andere. Ist dieses aber wirklich der Fall? Die hier folgenden Monogramme finden sich auf den Bildern Nr. 681 und 682 der Schweriner Galerie:



Dass diese Werke wirklich von der Hand des Jan Miense Molenaer sind, ist noch von Niemand bezweifelt und kann nicht ernstlich bezweifelt werden. Sie tragen ganz den Charakter seiner anderen mit J. Molenaer oder JMolenaer bezeichneten Bilder. Ich glaube auch ein Wort hierüber mitreden zu dürfen, da ich vielleicht an hundert Bilder dieses Meisters gesehen habe. Ich erkläre mir die abweichende Bezeichnung nun so: der Maler setzte zuerst sein Monogramm JMR, besann sich aber, und meinte: es ist wohl besser, meinen ganzen Namen darauf zu setzen — und schrieb dahinter: olenaer. Ueber das grosse R machte er sich keine Sorgen, und er hat gewiss nicht geahnt, dass einmal Gelehrte Seiten voll darüber schreiben würden.

Das Datum lese ich mit Dr. Bode und Anderen 1630, nicht 1670. Dies beweisen schon die Costüme und die landschaftliche Ferne. Das Bild trägt auch noch ganz den Charakter der frühesten Bilder des Molenaer unter Halsschem Einflusse, und ist noch etwas schwach, wie Prof. Riegel ganz richtig bemerkt.

Dass der Name Rolenaer **nie** vorkam, möchte ich nicht beschwören, aber Dr. Eisenmann hat doch ganz recht: der Name Rolenaer ist in Holland ganz unbekannt, und klingt ebenso fremdartig wie Rüller anstatt Müller in Deutschland klingen würde.

Hoffen wir, dass wegen dieses unbedeutenden Bildchens weiter keine Druckerschwärze mehr . . . verschwendet werde! *A. Bredius.*

Jan · molenaer

Bibliographische Notizen.

Als Separatabdruck aus der Revue numismatique (Paris, Imprimerie G. Rougier et Cie. 1884) liegt uns eine der gehaltreichen Studien von Eugène Müntz vor: L'Atelier Monetaire de Rome. Documents inédits sur les graveurs de monnaies et de sceaux et sur les médailleurs de la cour pontificale depuis Innocent VIII. jusqu'à Paul III. Die Münze der Päpste, die Werke, die aus ihr hervorgegangen, haben ja vielfach das Interesse hervorragender Forscher erregt, aber für das Künstlergeschichtliche ist dabei nicht gerade viel gethan worden. Die vorliegende Studie wendet ihr Augenmerk ausschliesslich dem Künstlergeschichtlichen zu und die zahlreichen neuen urkundlichen Nachrichten, die hier geboten werden, betreffen ebenso ganz bekannte wie minder oder wenig bekannte Namen. Am reichsten ist die Ausbeute für die folgenden Künstler: Antonio Altoviti (unter Innocenz VIII.), Jacopo Magnolini aus Florenz, und Pier Maria da Pescia, gen. Tagliacarne (unter Alexander VI.), Bernardo ser Silvani von Florenz, Antonio Segni, Lorenzo Grosso, Caradosso (unter Julius II.), Vittore Gambello, gen. Camelio, Antonio und Mario de Ferreriis, und Gasparre de Gallo aus Florenz (unter Leo X.); Benvenuto Cellini, Giovanni Bernardi von Castelbolognese und Pomponio de Capitaneis, welcher, wie bekannt, der Rauflust Cellini's zum Opfer fiel (unter Clemens VII.), endlich Jacopo Balduccio, Domenico Guarinaccio, Tomaso di Antonio von Perugia, Ludovico de Capitaneis, Leone Leoni von Arezzo, Alessandro Cesati, gen. Il Grechetto, Giovanni Giacomo Bonzagni, Pastorino von Siena und Giovanni Guerino, gen. Moderno (unter Paul II.). Die ausgezeichneten Arbeiten zur Geschichte der italienischen Medaillenkunst von Friedländer, Armand, Heiss, haben durch die sorgsame Studie von Müntz eine treffliche Ergänzung nach der künstlergeschichtlichen Seite hin erfahren.

In Separatabdruck liegt auch die im IX. Bande (1883) der Mitteilungen der k. k. Central-Commission erschienene Abhandlung des Ludwig Freiherrn von Hohenbühel: Die Holzschnitte der Handschrift des Heilthum-Büchleins im Pfarr-Archive zu Hall in Tirol (Innsbruck, 1884, Wagner'sche Universitätsbuchhandlung) vor. Die Handschrift (zwischen 22. März und 31. December 1509 geschrieben) sollte mit den Holzschnitten ausgestattet zum Druck befördert werden — der Druck unterblieb aber eben wegen des am 1. Januar 1510 erfolgten Todes des Florian

Waldauf von Waldenstain, des Stifters des behandelten Reliquienschatzes. Das letztere Datum muss auch als das Grenzdatum der Herstellung der 145 Holzschnitte, welche den Text des Heilthumbuches begleiten sollten, betrachtet werden. Da der Druck unterblieb, so dürfte wohl die Vermuthung des Verfassers sich bestätigen, dass nur die im Codex von Hall eingeklebten Exemplare der Holzschnitte erhalten seien. Um so mehr Dank schuldet man dem Verfasser für die sorgsame Beschreibung der einzelnen Holzschnitte und für die Proben, welche er seiner Abhandlung einverleibt. Ueber den Verbleib der Holzstöcke konnte der Verfasser nichts ausfindig machen; auch die Nachforschungen nach dem Künstler des Werkes blieben ohne Erfolg. Ob alle Holzschnitte von einem Künstler herrühren, erscheint mir mehr als zweifelhaft; schon die mitgetheilten Proben zeigen verschiedene Güte. Der Verfasser der Abhandlung hebt hervor, dass namentlich die Abbildungen der Reliquien hart und schwunglos erscheinen, aber auch andere Compositionen, wie z. B. X und XI erweisen sich von viel flüchtigerer Mache als z. B. VI. VIII. XII. XXVII — möglich wäre es, dass dieser Unterschied mehr auf Rechnung des Formschneiders als des Zeichners kommt. Letzterer dürfte wohl unter oberdeutschem (schwäbischem?) Einfluss gearbeitet haben.

Von Wilhelm Meyer, dem gelehrten Secretär der kgl. Bibliothek in München, liegt eine Studie »Ueber Labyrinthdarstellungen« vor (Separat-Abdruck aus den Sitzungsberichten der philos.-philol. Classe der k. b. Akademie der Wiss. 1882. Band II. Heft III. München, Straub, 1883). Anlass zur Studie gab eine Zeichnung mit Versen, die sich auf Fol. 164 fg. der Münchner Handschrift Nr. 6394 findet. In den Versen, welche die Zeichnung begleiten, sagt der Dichter, dass das Labyrinth auch dem Minotaurus der Welt entspräche, in welcher der Teufel die Menschen erbeutete, bis Christus mit Gottes Hilfe ihn bezwang, wie Theseus mit Ariadnens Hilfe den Minotaur. Die Studie Meyer's gibt nun zunächst einen Ueberblick über die Entwicklung der Labyrinthdarstellungen für die, wie besonders die knossischen Münzen lehren, »schon in früher Zeit künstlich verschlungene Mäanderornamente benützt wurden, dass also Ovid, wenn er den Grundplan des Labyrinths mit dem Mäanderstrome vergleicht, Gegebenes benützt hat.« Der Verfasser verfolgt dann die Entwicklung des einachsigen Labyrinthes zu den vier- und achtachsigen, welch beide letztere Formen sich besonders als Mosaikornamente gut gebrauchen liessen. Das Mittelalter kennt nur ein- und vierachsige, die einachsigen sind alle, von den vierachsigen die meisten rund. Die Gänge wechseln zwischen 7 und 11. Die älteste bekannte Darstellung der einachsigen mit 7 Gängen versehenen Labyrinthe findet sich in einer Handschrift aus St. Gallen und stammt aus dem 9. Jahrhundert, das älteste Beispiel des 11gängigen (einachsigen) Labyrinths bietet die Wiener Otfried-Handschrift. Als grössere Ornamente, insbesondere als Fussbodenmosaiken wurden diese einachsigen Labyrinthdarstellungen im Mittelalter nicht verwendet, aber auch nicht das achtachsige, sondern nur das vierachsige. Das älteste Beispiel solcher Art ist das Mosaik in S. Michele in Pavia (frühestens Schluss des 11. Jahrhunderts). Die Darstellung ist achtgängig

und zeigt in der Mitte Theseus und Minotaurus. Die wichtigste mittelalterliche Labyrinthform ist aber die vierachsige und elfgängige. Auch dafür weist der Verfasser mehrere Darstellungen in Handschriften nach. Auf die mannigfach besprochenen Labyrinthdarstellungen in gothischen Kirchen Nordfrankreichs fällt von daher manches Licht. Zunächst lehrt die Meyer'sche Studie die ununterbrochene Tradition solcher Darstellungen und die Popularität derselben im frühen Mittelalter. Die Kirche mochte jenen Sinn mit den Darstellungen verbinden, wie sie in den Versen des Mönches der Handschrift Nr. 6394 zu Worte kommt, die nordfranzösische Architekturschule aber benutzte nur das altüberlieferte sinnreiche Ornament, wie der Verfasser wohl mit Recht betont. »Wenn später Fromme diese Ornamente hie und da zu Bittwegen benützten, so lag das ursprünglich obensowenig in der Absicht der Erbauer, als dass die Knaben oder Fremden sie als Turnlauf benützen sollten.« Zum Schlusse bespricht der Verfasser noch die Labyrinthdarstellungen im Norden Europas (Island, Schweden, Norwegen, Dänemark). Die Kunstgeschichte ist dem Verfasser für diese gründliche Studie eines vielverwandten ornamentalen Motivs zu grossem Danke verpflichtet.

Von der »Geschichte der technischen Künste«, herausgegeben von Bruno Bucher (Stuttgart, W. Spemann) liegen drei neue Lieferungen vor (13, 14, 15), welche die Geschichte der Goldschmiedekunst bis in die Zeit der Renaissance hinein fortführen. Mit dem VI. Capitel (Die Zeit des romanischen Stils) musste die Herausgeber auch hier die Arbeit selber übernehmen, da der frühere Bearbeiter dieses Theils, Herr Dr. Ilg, in Folge von Amtsgeschäften verhindert war, diesen Abschnitt zu beendigen. Hält man im Auge, dass auch der VI. und VII. Abschnitt (Formschneidekunst und Kupferstich) entgegen dem ursprünglichen Programm vom Herausgeber selbst behandelt werden mussten, der Herausgeber also bis jetzt — nehmen wir den Abschnitt Glyptik aus, der von Herm. Rollet bearbeitet wurde — auch der alleinige Verfasser der Geschichte ist, so wird uns das langsame Erscheinen des Werkes nicht Wunder nehmen. Es ist dies gut in Erinnerung zu bringen, damit die Antheilnahme an einem Werke nicht erlahme, das bei der Belesenheit, dem Sachverständniss und der Gründlichkeit des Herausgebers — und Verfassers — nach seiner Vollendung in der That eine Lücke in unserer deutschen kunstgeschichtlichen Litteratur ausfüllen wird.

Auf zwei Arbeiten schwedischer Forscher sei hier hingewiesen: Gustaf Upmark, der Director des Stockholmer Nationalmuseums, hat seinen Jahresbericht für 1883 (Statens Konstsamlingars Tillväxt och Förvaltning 1883) eine Studie über die Thätigkeit des Stechers Jeremias Falck in Schweden beigefügt. Wir verzichten auf eine Wiedergabe der Hauptresultate, da eines der nächsten Hefte des Repertoriums die vom Verfasser besorgte deutsche Bearbeitung dieser Studie bringen wird. Von John Böttiger erschien eine Monographie über die »Bronsarbeten af Adrian de Fries i Sverge«. 16 Lichtdruckbilder, vorzüglich gelungen, begleiten den Text und machen mit den

Arbeiten des de Fries in Schweden bekannt. Auch die Resultate dieser Arbeit werden wir demnächst im Repertorium mittheilen.

Von der so hochwillkommenen Arbeit Henri Bordiers »Description des Peintures et autres ornements contenus dans les Manuscrits Grecs de la Bibliothèque Nationale« sind bereits drei Lieferungen erschienen. Damit ist der Stoff bis in das 15. Jahrhundert geführt. Eine vierte Lieferung wird das Werk zum Abschluss bringen — wir kommen dann ausführlich darauf zurück. Bedauern möchten wir nur schon jetzt, dass nicht der Illustration mit einigen farbigen Tafeln zu Hilfe gekommen wurde.

Im Verlage von Paul Neff, Stuttgart 1884, erschien die erste Lieferung einer »Rembrandt-Galerie«, herausgegeben von Alfred von Wurzbach. Hundert Lichtdruckbilder nach Stichen, Radirungen und Schwarzkunstblättern — davon 60 in Gr.-Folio, 40 in 4° — sollen die hervorragendsten Werke des Meisters vorführen. Das Werk wird in 20 Lieferungen erscheinen. Der begleitende Text wird in einer ausführlichen Biographie Rembrandt's und einem Verzeichniss sämmtlicher Gemälde des Meisters aus der Feder Wurzbach's bestehen.

Moriz Thausing.

Weit über die Kreise der Fachgenossen hinaus hat die Kunde von Thausing's plötzlichem Tode am 11. August erschütternd gewirkt. Wenn auch die Freunde schon seit mehreren Jahren nur mit banger Sorge der Zukunft entgegenblickten und ängstlich die Thätigkeit des Wurmes, welcher an Thausing's Lebenskerne nagte, beobachteten, ein so jähes und gewaltsames Ende des erst fünfundvierzigjährigen Mannes hatten sie doch nicht erwartet. Auch nicht, als Thausing vor einigen Monaten in Rom von einer schweren Nervenkrankheit befallen wurde. Dieselbe schien vielmehr schliesslich wie eine wohlthätige Krisis zu wirken. Zweckmässige Behandlung brach ihre Gewalt. Thausing gewann völlige Klarheit über seinen Zustand und über die fördernden Ursachen seines Leidens. Wir glaubten und hofften, dass sich das Gleichgewicht der Kräfte, wenn auch langsam und allmählich, wieder herstellen werde. Nur Thausing hoffte offenbar nicht mehr. Er hatte das Vertrauen auf gänzliche Gesundung verloren und hielt ein Dasein, welches ein frisches, volles Wirken hindert, für werthlos.

Vor längerer Zeit hatte Thausing bei Gelegenheit eines Nachrufes an einen jüngeren Genossen darüber bittere Klage geführt, dass die Beschäftigung mit der Kunstgeschichte so häufig das Individuum aufreibe, die Nerven überspanne, das Lebensmark verdorre. Thausing ahnte damals nicht, dass er selbst durch seinen Ausgang zu dieser Klage neuen schweren Grund bieten werde. Kaum ein Jahrzehnt ist verflossen, da zählten wir unter dem jüngeren Geschlechte der Kunstforscher drei besonders hell klingende Namen. Auf ihre Thätigkeit bauten wir die grössten Hoffnungen, ihr Wirken schien eine stetige, gedeihliche Weiterbildung unserer Wissenschaft zu verbürgen. Und nun ist von diesem Dreigestirn: Albert von Zahn, Alfred Woltmann, Moriz Thausing keiner mehr am Leben. Sie alle hat der grausame Tod vor der Zeit vom Schauplatze ihrer Thätigkeit weggerissen, keinem es gegönnt, die reichen Früchte seiner Studien selbst noch zu pflücken. Thausing's Verlust beklagen wir am meisten, sein tragisches Ende geht uns am stärksten zu Herzen. Denn er war unter den Genossen unstreitig am besten angelegt, er versprach am höchsten zu steigen. Zahn zersplitterte seine Kraft, Woltmann überwand nur langsam die Jugendfehler überhastender Arbeit und leichtblütigen Abschlusses der Forschung. Thausing dagegen verstand es, sich zu concentriren und dem erfassten Ziele bedächtig und umsichtig, es von allen Seiten umkreisend,

näher zu treten. Dazu kam die beneidenswerthe Stellung, welche er in Wien einnahm. Sie verkörperte geradezu das Ideal eines Kunstforschers, indem sie die unabhängige Leitung einer grossen Kunstsammlung mit dem freien Lehramte vereinigte. Als Director der Albertina genoss Thausing die Freuden eines Kunstsammlers, ohne die Leiden eines solchen zu erfahren. Er fand hier die reichste Förderung seiner persönlichen Studien und besass den grossartigsten Lehrapparat, über welchen ein Professor der Kunstgeschichte in Europa verfügen kann. Denn nicht Gemäldegalerien, sondern Sammlungen von Handzeichnungen und Kupferstichen sind die beste Schule für angehende Kunsthistoriker; sie führen nicht nur am raschesten, sondern auch am tiefsten in die Wissenschaft ein. Wir anderen Universitätsdocenten sind in der Regel gezwungen, die Schüler halbausgebildet zu entlassen und sie fernerhin auf ihre eigenen Wege zu verweisen. Thausing allein war in der glücklichen Lage, die Schüler bis zum völligen Abschlusse ihrer Entwickelung überwachen und leiten, auch den Eingang zu praktischer Thätigkeit ihnen öffnen zu können. Und zu dieser, die grössten Erfolge verheissenden Doppelstellung wurde Thausing schon in jungen Jahren berufen. Er war 1838 auf einem Schlosse in Deutschböhmen geboren, nannte aber stets die freundliche Kreisstadt Leitmeritz an der Elbe, in deren seit Menschenaltern musterhaft geleitetem Gymnasium er die erste Schulbildung empfing, seine wahre Heimat. Von seinen Jugendschicksalen ist mir nur die tiefe Wirkung bekannt, welche der Tod seines älteren Bruders, eines bildschönen, poetisch angelegten Jünglings, auf ihn übte. Derselbe litt an einer unheilbaren Herzkrankheit, wusste, dass seinem Leben nur eine ganz kurze Frist gesetzt sei, sprach mit seinen Freunden und Freundinnen stets nur als ein längst Abgeschiedener, der nur als Geist noch unter ihnen weile, und wäre gewiss der dunkelsten Melancholie verfallen, wenn nicht ein plötzlicher Herzschlag ihn rasch von seinen Leiden befreit hätte.

Thausing begann 1857 die Universitätsstudien in Prag, setzte sie dann in Wien fort, anfangs mit der festen Absicht, sich der Germanistik zu widmen, in welche Disciplin ihn Franz Pfeiffer eingeführt hatte. Wenn ich nicht irre, so hat er auch über das Nibelungenlied eine kleine Abhandlung herausgegeben. Anregungen, welche er von dem leider seit Jahrzehnten völlig verstummten Heyder und von Eitelberger empfing, verlockten zur Aenderung der Laufbahn; vollends in seiner Lebensrichtung bestimmt wurde er durch den Eintritt in die Albertina, welcher er seit 1864 als »Official«, seit 1868 als Inspector und Director angehörte. In der Albertina war der Dürercultus längst heimisch. Aeltere Besucher der Sammlung erinnern sich gewiss noch, mit welchem Stolz die Dürerzeichnungen als der Hauptschatz gerühmt, mit welcher Pietät die Dürermappen den Studirenden, als wären sie Reliquienschreine, überreicht wurden. Der wackere Inspector Müller gerieth geradezu in eine andächtige Stimmung, wenn er von den Dürerblättern sprach. Es wäre ein wahres Wunder gewesen, wenn nicht auch Thausing sich alsbald zum Dürercultus bekannt hätte. Seit dem Eintritte in die Albertina warf er sich begeistert auf das Dürerstudium und erfasste frühzeitig als seine würdigste Lebensaufgabe, eine umfassende, erschöpfende Biographie des alten Meisters zu schreiben.

Mehrere kleinere Arbeiten (Dürer's Trachtenbilder u. a.) bekundeten das allmähliche Eindringen in den Gegenstand. In weiteren Kreisen wurde Thausing zuerst durch den scharfen Angriff auf die in Bamberg, Berlin u. a. bewahrten Porträtskizzen Dürer's, angebliche Erinnerungen an dessen Aufenthalt in Augsburg und an die niederländische Reise bekannt. Er schoss insofern über das Ziel, als er in den »linksgewandten Köpfen« moderne Fälschungen vermuthete, während sie in Wahrheit zwar nicht von Dürer, aber doch von einem Medailleur des 16. Jahrhunderts herrühren. Immerhin bewies er einen scharfen Blick und die genaue Vertrautheit mit Dürer's künstlerischer Natur. Im Jahre 1875 gab er sein Hauptwerk: Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, heraus. Mit grossen Erwartungen und in voller Zuversicht auf das Gelingen sahen wir dem Erscheinen des ausnahmsweise prächtig ausgestatteten Buches entgegen. Ein älterer Genosse, welcher schon lange vorher eine Biographie Dürer's vorbereitet hatte, verzichtete auf den Plan, als er von Thausing's Arbeit hörte; zahlreiche Kunstsammler und Dürerkenner, allen voran der ehrwürdige Hausmann, zeigten ihre werkthätige Theilnahme. Thausing's Dürer entsprach in der That auch hoch gespannten Erwartungen. Mit der landläufigen Legende, nach welcher Dürer wie alle grossen Meister seine Kunst einfach von der Natur geschenkt empfangen hätte, und welche seine Werke als die Offenbarungen einer angeborenen, sich stets gleich bleibenden Meisterschaft darstellte, wurde gründlich gebrochen. Wir erblicken vielmehr Dürer an harter, stetiger Arbeit, unaufhörlich kämpfend und sich mühend, um endlich die vollendete Grösse zu erreichen. Wir gewinnen nicht nur ein anschauliches Bild von seinem Wesen, sondern auch eine klare Vorstellung von seinem Wachsthum. Reiche Einzelkenntnisse gestatteten dem Verfasser ein viel feineres Eingehen auf die mannigfachen Schöpfungen Dürer's, als es die Mehrzahl seiner Vorgänger vermochte. Thausing genügte aber die kritische Analyse der Werke nicht; dieselben erschienen ihm mit Recht als lebendige Zeugnisse der Entwickelung des Meisters und ihrer verschiedenen Stufen, an deren Hand die inneren Wandlungen und die äusseren Schicksale der Künstlernatur Dürer's nachgewiesen werden können. So kam auch bei der Betrachtung der Zeichnungen, der Stiche und Schnitte Dürer's der historische Standpunkt zu Ehren. Thausing's Buch fand namentlich in Frankreich und England grossen Beifall. Dort war der Dürercultus weit verbreitet, die genauere Kenntniss des Mannes aber auf die engen Kreise der Sammler beschränkt. Durch die gut gelungene Uebersetzung der Biographie Dürer's wurde die englische und französische Litteratur um ein »Standard-book« bereichert. Aber auch in Deutschland trat Thausing durch sein Dürerwerk sofort in die erste Reihe der Kunstgelehrten. Wünschten die Freunde des Verfassers Einzelnes anders aufgefasst und gruppirt, so konnte das alles in einer neuen Auflage ohne grosse Mühe geschehen.

Diese wünschenswerthen Aenderungen (einen Wechsel der Grundanschauungen durfte man natürlich nicht verlangen) bezogen sich vornehmlich auf folgende Dinge. Scharfe Einschnitte scheiden Dürer's Thätigkeit in mehrere klar getrennte Perioden. Eine Doppelwelt ragt zunächst in seine Jugendjahre hinein. Die Bilderfreude, welche auch die tieferen Volkskreise ergriffen hatte, übte

bestimmenden Einfluss auf die Anfänge seiner Kunst und liess ihn in der Wahl der Gegenstände, in der Auffassung des Inhaltes auf die volksmässigen Interessen Rücksicht nehmen. Gleichzeitig ergriff ihn aber auch die Strömung des deutschen Humanismus, und wurde seine Phantasie von der gelehrt-poetischen Richtung berührt, welche die Anschauungen einer kleinen auserlesenen Schaar seiner Landsleute beherrschte. Dieser Periode der Gährung und des Kampfes, welche sich auch in der noch schwankenden Formensprache des Meisters ausprägt, folgt eine zweite mit entschieden religiöser Tendenz. Die humanistischen Regungen hallen noch später z. B. in den für Kaiser Max ausgeführten Werken nach; bedeutungsvoll bleiben sie aber doch nur für Dürer's Jugendzeit. Aus den volksmässigen Vorstellungen dringen bald die religiösen Bilder in den Vordergrund. Dürer fand in ihnen den ersten festen Sammelpunkt. Wie mächtig ihn dieser Darstellungskreis packte, zeigt der unermüdliche Eifer in der Wiedergabe der Passionsscenen. In den Schilderungen der Passion erhebt sich Dürer zuerst zum grossen nationalen Künstler, dieselben bieten ihm auch den reichsten Anlass, die Tiefe seines poetischen Geistes, die Kraft seiner dramatischen Begabung zu offenbaren. Von dem poetischen Zuge, welcher namentlich die Passionsscenen durchweht, gewann er den Uebergang zu den phantastischen subjectiven Schöpfungen, deren Inhalt gleichfalls ein persönliches Eigenthum des Meisters bildet. Hand in Hand mit dieser gedankentiefen Richtung geht in dieser dritten Periode Dürer's Freude an technischen Versuchen und Neuerungen. Zur vollen Beruhigung und zum endlichen Abschluss seiner künstlerischen Laufbahn gelangt Dürer durch seine erfolgreichen Arbeiten, welche die Ergründung der Gesetze der formalen Phantasie, den Einklang der künstlerischen Freiheit mit wissenschaftlicher Nothwendigkeit sich zum Ziele setzten. in dieselbe Schlusszeit fällt und offenbar im Zusammenhange mit seinem theoretischen Wirken steht die Betonung des Porträts und der Charakterfigur in der praktischen Thätigkeit. Die theoretischen Schriften lehren uns Dürer's Ziele nicht minder deutlich erkennen, als seine späteren künstlerischen Schöpfungen. Sie enthalten mit einem Worte den halben Dürer und müssen schon aus diesem Grunde in eine Biographie Dürer's organisch hineingearbeitet werden. Auch an persönlichen Bekenntnissen sind dieselben (namentlich die noch nicht edirten Entwürfe) reich und wer das Charakterbild Dürer's mit feinen psychologischen Zügen ausstatten will, findet in ihnen fast unerschöpflichen Stoff. Nur wenige alte Meister haben uns so umfassende und wichtige eigenhändige Aufzeichnungen hinterlassen, wie Dürer. Sie vollständig zu verwerthen, ist für den Historiker nicht nur Pflicht, sondern auch hoher Genuss.

Thausing war sich dieser Aufgaben klar bewusst. Dass ihm bei der ersten Ausgabe der Biographie ihre Lösung nicht gleichmässig gelang, bedarf keiner Erklärung. Die Freude an den mannigfachen einzelnen Entdeckungen drängt den Ueberblick über das ganze Leben etwas zurück. In der ersten Hälfte des Buches eilte er kampfesmuthig und siegesgewiss unaufhaltsam vorwärts, in der zweiten Hälfte übermannte ihn zuweilen die Sehnsucht, endlich zum Schlusse zu kommen. Als aber Thausing zur zweiten Auflage schritt, hinderten Wandlungen seiner Studien und seines Wesens, einen gründlichen

Wechsel in der Gliederung des Stoffes vorzunehmen und den ebenmässigen Ausbau des Werkes zu vollenden.

Im Jahre der Wiener Weltausstellung trat Thausing in nähere Beziehungen zu Giovanni Morelli. Er wurde wie noch jeder, welcher das Glück dauernden Verkehrs mit dem seltenen Manne geniesst, von dessen Zauber völlig gefangen genommen. Morelli, der tapfere Patriot, der einflussreiche Staatsmann, der allseitig gebildete vornehme Gentleman, findet auch als Kunstkenner kaum seinesgleichen. Er orakelt niemals und pocht auch nie grob auf seine Autorität. Er ist nicht gleich empört und persönlich beleidigt, wenn man ihm nicht sofort beipflichtet, und findet nicht in jeder abweichenden Meinung nur den Ausdruck unbegreiflicher Dummheit. Morelli geht auf jeden Widerspruch in der liebenswürdigsten Weise ein; er streitet nicht, er überredet nur. Niemand versteht es besser, eine Ansicht dem Zuhörer in das Ohr hineinzuschmeicheln, und diesen unmerklich von Punkt zu Punkt weiter zu führen, bis zuletzt das Endurtheil, als wäre es ein selbstgefundenes, ausgesprochen wird. Seine einzige Waffe ist Ironie, um so wirksamer, als sie stets eine fein geschliffene Spitze zeigt. Thausing wurde bald Morelli's begeisterter Verehrer und warmer Freund. Natürlich reizte es ihn, sich gleichfalls auf dem Felde zu versuchen, auf welchem der italienische Kunstkenner viel beneidete Lorbeeren gesammelt. Die stille Dürerarbeit trat gegen italienische Kunststudien eine Zeit lang in den Hintergrund. Ich weiss nicht, ob Morelli zu den Aufsätzen über Masaccio und die Herzogin von Urbino unmittelbar den Anstoss gegeben; darin glaube ich aber nicht zu irren, dass Morelli's Beispiel auf den Gang der Untersuchung bestimmenden Einfluss übte. Die Beweisführung erinnert zu deutlich an Morelli's bekannte Methode, mit Hilfe äusserlicher, aber unbestreitbarer, von subjektivem Schwanken der Künstler unabhängigen, Kennzeichen ein exactes kritisches Verfahren einzuleiten.

Weckte der nahe Verkehr mit Morelli die Lust, den Studienkreis für einige Zeit zu wechseln, so bewirkte die gesteigerte journalistische Thätigkeit in Thausing's letzten Lebensjahren eine nachhaltige Aenderung der litterarischen Formen. Während die meisten Berufsgenossen sich in der Zeit jugendlichen Sturmes und Dranges der Journalistik zuwenden, gewann Thausing eine grössere Vorliebe für die journalistische Thätigkeit, nachdem er bereits als »Buchgelehrter« einen wohlbegründeten Ruhm erworben hatte. Das wurde für ihn verhängnissvoll und brachte ihn in Widerstreit mit sich selbst, in Streit mit anderen. Es wäre thöricht, auf die litterarischen Feuilletons achselzuckend wie auf blosse Ablagerungen von Jugendsünden herabzusehen, vollends lächerlich, die Macht und die Bedeutung der Zeitungen auf dem Gebiete der litterarischen und künstlerischen Kritik zu leugnen. Nicht dass Thausing Feuilletons schrieb, war zu beklagen, nur sein Irrthum zu bedauern, Feuilletoneffecte liessen sich mit wissenschaftlichen Wirkungen leicht und harmonisch vereinigen. Die Muster, welche er in Wien vor Augen hatte, lehrten ihn, dass persönliche Wendungen, scharfe Zuspitzung der Meinungen, starke Lichter und Schatten bei der Färbung der Thatsachen zu den Reizen des pikanten Feuilletonstiles wesentlich beitragen, dem Witze und den geistreichen Einfällen

eine willkommene Unterlage bieten. Thausing hatte diese Muster genau studirt, trotzdem keinen rechten Erfolg erzielt. Die Bedingungen eines solchen trafen bei ihm nicht zu. Der rechte Feuilletonist muss sich mit der augenblicklichen Wirkung begnügen, überhaupt nur vor einem Fehler, der Langeweile hüten; der Leser darf nicht jedes Wort auf die Goldwaage legen. Thausing wollte den schwergerüsteten Gelehrten auch in diesen leichten Neckspielen nicht aufgeben, die Leser wollten nicht glauben, dass ihnen nur ein harmloser Feuilletonist und nicht der ernst böse Kritiker gegenüberstehe. Der eine wurde immer gereizter, die anderen immer ärgerlicher. Es kam zu einem schlimmen Ende. Thausing hatte im Laufe des letzten Jahrzehntes wiederholt einen Ruf an deutsche Universitäten und Museen empfangen, der Albertina zu Liebe immer abgelehnt. Wer will die Frage entscheiden, ob nicht die Annahme des Rufes sein Schicksal wesentlich geändert, ihm das in Wien verlorene Gleichmaass der Kräfte erhalten hätte? Was nützt überhaupt das Grübeln über vollendete, unabänderliche Thatsachen! Wir trauern über den vorzeitigen Verlust des reichbegabten Mannes; wir lassen uns aber dadurch die Erinnerung an das Erfreuliche, das sein Leben und sein Wirken darbot, nicht trüben. Die Geschichte unserer Wissenschaft wird nur das Bild des thatkräftigen, geistesfrischen, erfolgreich schaffenden Mannes festhalten und in Thausing immerdar den hervorragendsten Dürerforscher unseres Jahrhunderts rühmen.

Anton Springer.



Die hl. Margaretha von Antiochien.

Ikonographische Studie.

Von Dr. Berthold Riehl.

Unter den von der bildenden Kunst viel behandelten vierzehn Nothhelfern treten uns zwei künstlerisch besonders anziehend entgegen: Georg und Margaretha. Beides die Bekämpfer von Ungethümen, beides jugendliche Gestalten, königlichen Geschlechtes und noch enger durch die spätere Legende verbunden, welche Margaretha als die durch Georg von dem Drachen befreite Jungfrau bezeichnet.

Aber trotz dieser Aehnlichkeit, wie gross ist der Unterschied zwischen ihnen und wie fein empfunden! Georg ist der ritterliche Held, der im kühnen, offenen Kampfe den Drachen erlegt und mit männlichem Trotze den Ungläubigen entgegen tritt; Margaretha dagegen das zarte, zur Jungfrau heranreifende Mädchen, das durch die Innigkeit des Gebetes Herr des Bösen wird und in frommer Ergebung die Qualen des Martyriums erträgt, ja bis zum letzten Augenblick für das Seelenheil ihrer Peiniger besorgt ist.

Margaretha ist durch Reinheit und Seelenadel eine der anziehendsten Gestalten der christlichen Legende. Mit Recht haben daher bildende Kunst und Poesie gewetteifert, sie zu verherrlichen, und ihr sogar einen Ehrenplatz zur Seite des Thrones der Himmelskönigin eingeräumt; neben dieser gehört auch sie zu den Gestalten der christlichen Legende, die durch die edle künstlerische und poetische Empfindung, aus der sie hervorgegangen, uns mit so vielem Unästhetischen der christlichen Kunst aussöhnen und dieser ihr eigenstes Gepräge geben; in keiner anderen religiösen Kunst konnten sich Figuren von gleicher Tiefe und Reinheit bilden.

Die Legende [1]) berichtet uns, dass Margaretha zur Zeit der wei-

[1]) Litteratur: Jacobus a Voragine, Legenda aurea. — Petrus de Natalibus, Catalogus sanctorum. — Acta sanctorum Julii, t. V, fol. 24—45. — K. L. Holland,

teren Ausbreitung des Christenthums als die Tochter des Heidenpriesters Theodosius und seiner heimlich dem Christenthume zugewandten Gattin Eugenia geboren wurde. Bald nach der Geburt des schönen Kindes starb die Mutter und überliess die Erziehung desselben einer christlichen Amme, die es im wahren Glauben unterrichtete und heimlich taufte. Theodosius verstiess die Bekehrte; da flüchtete sie zu ihrer Amme und hütete deren Schafe, um ihren Lebensunterhalt zu erwerben.

Als Margaretha das Alter von fünfzehn Jahren erreicht und das schönste Mädchen Antiochiens geworden war, ritt eines Tages, da sie ihre Schafe weidete, der mächtige Präfect Olybrius an ihr vorüber und erkannte unter den Lumpen ihre herrliche Schöne. Nach Hause zurückgekehrt, sandte er Boten aus, und da diese das Mädchen nicht überreden konnten, mit ihnen zu gehen, so schleppten sie es mit Gewalt vor ihren Herrscher. Olybrius versuchte zuerst durch Schmeichelreden Margaretha zu gewinnen, als dies aber fruchtlos blieb und er erfuhr, dass sie eine Christin, liess er sie in den Kerker werfen, den folgenden Tag mit Ruthen schlagen und ihr Fleisch mit eisernen Hacken schinden.

Als alle diese Mittel vergeblich, wurde Margaretha abermals in den Kerker geworfen. Hier betete die Märtyrerin zu Gott, er möge ihr den Feind, der sie bekämpfe, zeigen. Plötzlich erschien ein ungeheurer Drache und verschlang die Jungfrau, sie aber feite sich mit dem Zeichen des Kreuzes, da zerbarst das Unthier und sie ging unverletzt aus ihm hervor. Nochmals erschien der Teufel und zwar jetzt in menschlicher Gestalt; die Märtyrerin betete zu Gott um Beistand, fasste den Satan bei den Haaren, warf ihn zu Boden, geisselte ihn und zwang den Ueberwundenen zum Geständniss seiner teuflischen Absichten. Als aber der Satan entflohen, erschien auf strahlendem Kreuze eine Taube von himmlischem Glanze umflossen und stärkte die fromme Dulderin.

Tags darauf wurde Margaretha abermals vor die Richter geschleppt und wegen beharrlicher Weigerung des Götzendienstes mit Fackeln gebrannt, hierauf in einen Kessel voll siedenden Wassers geworfen. Plötzlich erzitterte die Erde — unverletzt stieg die Jungfrau aus dem Kessel und eine Taube flog vom himmlischen Lichte verklärt hernieder, während das Haupt Margaretha's von einem Heiligenschein umstrahlt wurde [2]).

Die Legende der hl. Margaretha 1863, Mittheilung einer altfranzösischen und mittelhochdeutschen Legende, in der Einleitung Erwähnung zahlreicher Litteratur. — Das Passional, eine Legendensammlung des 13. Jahrhunderts, herausg. von R. Köpke. — Gedicht des 12. Jahrhunderts in einer Ueberarbeitung des 15., in Haupt's Zeitschrift, Bd. 1. — Gedicht des 12. Jahrhunderts in Pfeifer's Germania, Bd. 4. — Schade, geistliche Gedichte des Mittelalters.

[2]) In dem in Pfeifer's Germania mitgetheilten Gedichte heist es:

Jetzt fürchtete der Präfect Margaretha's Macht und befahl desshalb sie zu enthaupten. Margaretha benutzte die kurze, ihr vor der Hinrichtung gewährte Zeit, um zu Gott für ihr und ihrer Verfolger Heil zu beten, dann forderte sie selbst den Schergen auf, ihr das Haupt abzuschlagen, damit sie um Christi willen den Tod erleide. Die Leiche der Heiligen entführten Nachts die Christen und bestatteten sie zu Antiochia.

Jacobus a Voragine beginnt — um das Wesen unserer Heiligen zu zeichnen — seine Erzählung ihrer Legende mit einer Betrachtung über das Uebereinstimmen ihres Namens [3]) und Charakters; auch die bildende Kunst scheint die Bedeutung des Namens nicht vergessen zu haben, denn sie liebt es, die Heilige mit reicher Perlenzier zu schmücken. — Die Kunst hält den Charakter Margaretha's, wie ihn die Legende bietet, strenge fest; sie verherrlicht in ihr das Sinnbild mädchenhafter Unschuld und Anmuth und stellt sie als zarte noch nicht zu völliger Entwickelung der Formen gelangte Jungfrau dar. Das lange, stets offene Haar fliesst anmuthig über den Rücken, das Obergewand ist gewöhnlich schlicht — manchmal aber auch reich verziert —, an den Hüften leicht geschürzt, ein weiter Mantel ist über die Schultern geworfen. Eine Krone — als Zeichen ihrer edlen Abkunft — oder eine Perlschnur ziert das Haupt; als Attribut trägt die Märtyrerin die Palme und zum Zeichen ihres Sieges über den Bösen ein Kreuz oder den Kreuzesstab, auf welch letzterem bisweilen die in der Legende mehrfach erwähnte Taube, das Zeichen der Unschuld, sitzt. Die Kunst verkörpert das sittliche und poetische Ideal der Legende; die Darstellung dieser selbst bot wenig künstlerisches Interesse, sie würde sich nicht wesentlich von der anderer Heiligen unterschieden haben; wir haben es daher auch bei der Betrachtung der Kunstwerke mit sogenannten Andachtsbildern, nicht mit Darstellungen des Martyriums zu thun. Ein Moment der Legende musste jedoch beibehalten werden, um den Charakter Margaretha's vollständig zu geben, nämlich die Besiegung des Bösen durch die Heilige, und die Kunst gibt uns dies durch das Attribut des Drachen, der allen Darstellungen beigesellt ist. Durch die Art aber, wie der Drache in Beziehung zu Margaretha gesetzt ist, scheiden sich die Darstellungen in verschiedene Gruppen. Derselbe

---

dô cham ein tûbe offenliche
si grouzte sî ze der liute gesiht
und gap in des himels phliht
der magede ze lône
die himelische chrône.

[3]) μαργαρίτης, margarita = die Perle.

wird nämlich der Jungfrau entweder als Attribut einfach in die Hand gegeben, oder sie steht auf dem überwundenen Unthier; interessanter aber ist drittens die Darstellung des Sieges selbst und schliesslich die des Triumphes über den Erlegenen.

Um den ersten unbeholfenen der erwähnten Typen, der seine Ausgangspunkte von der Darstellungsweise byzantinischer Miniaturen nimmt und nach 1500 nur sehr vereinzelt mehr zu finden sein dürfte, zu veranschaulichen, werden einige Beispiele genügen. Ein Temperagemälde des 14. Jahrhunderts im bayrischen National-Museum (Saal II) gibt Margaretha in einem schlichten, dunkelbraunen Kleid mit übergeworfenem, ebenso einfachem Mantel, eine Krone schmückt das Haupt der zarten, jugendlichen Gestalt, deren langes Haar aufgelöst ist, in der Linken hält sie den Kreuzesstab, auf dem rechten Arme den Drachen. Dieselbe Auffassung bietet ein Holzschnitt aus der Mitte des 15. Jahrhunderts[4]) und ein der Legende unserer Heiligen vorgedruckter der Schedel'schen Chronik. Mit Weglassung des Kreuzes, aber sonst ebenso dargestellt, sehen wir Margaretha auf einem schönen Glasgemälde in Jenkofen bei Landshut[5]) und in einer Statuette aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im bayrischen National-Museum (Saal VII, Kasten VII).

In unzähligen Darstellungen kehrt der zweite, etwas lebendigere Typus wieder, bei welchem Margaretha auf dem Drachen steht. Beispielsweise erwähne ich ein Temperagemälde des 14. Jahrhunderts im bayrischen National-Museum (Saal II): Margaretha, eine zarte, jugendliche Gestalt mit langem, offenem Haar, die Krone auf dem Haupte, in langes Kleid und weiten Mantel gehüllt, steht auf dem Drachen, auf den sie ihren Kreuzesstab gestützt hat. Wie zahlreich die Darstellungen dieser Art sind, die sich nur durch den Wechsel der oben genannten Attribute, durch reichere oder ärmere Kleidung unterscheiden, mag beweisen, dass das bayrische National-Museum allein acht derselben besitzt. Etwas freier aufgefasst sind die beiden Blätter Weigeliana I, 68 und 205, auf denen Margaretha den Kreuzesstab dem Unthier in den Rachen stösst, der sie verschlungen hatte. Eine unglückliche Aenderung des gewöhnlichen Typus bietet das Blatt I, 235 derselben Sammlung; hier sitzt nämlich die Heilige auf dem Drachen, in der Linken hält sie ein offenes Buch, in der Rechten den Kreuzesstab. Rechts sehen wir einen ausgespannten, aufrechtstehenden Flügel des Drachen, links den Schwanz desselben, der sich geringelt bis zur

---

[4]) Holzschnitte des germanischen Museums, Tab. XXVII.

[5]) Förster, Denkmale deutscher Kunst, Bd. 4.

Höhe von Margaretha's Krone erhebt. Links unten deuten Felsen die Scenerie an. Erwähnt mag hier noch werden das anziehende Altärchen des Lukas van Leyden im Museum von Antwerpen, auf dessen linkem Flügel (Nr. 210) Margaretha als Patronin — reich gekleidet — erscheint; hinter ihr liegt der Drache, in der Linken hält sie den Kreuzesstab, auf dem eine Taube sitzt, in der Rechten ein offenes Buch. Das bereits vorhin erwähnte Buch kommt öfters als Attribut der Heiligen vor und ist als Gebetbuch leicht zu erklären.

Natürlich versuchten freier schaffende Künstler neben diesen doch mehr dem Handwerke angehörenden Typen eine Darstellung des Kernpunktes der Margarethen-Legende, des Sieges Margaretha's über den Bösen, der ja auch den Charakter der Heiligen in ihrer vollen Unschuld erst ganz ausspricht.

Nach der Legende war — wie bereits erwähnt — Margaretha von dem Drachen verschlungen worden und ging durch das Zeichen des Kreuzes unverletzt aus dem berstenden Ungeheuer hervor; eher noch künstlerisch verwerthbar wäre eine andere Wendung der Legende, nach der Margaretha auf den Drachen zuschreitend ihn durch den Anblick eines Kreuzes bezwungen hat. Merkwürdiger Weise fand ich keine Darstellung, welche die letztgenannte Erzählung verwerthete, wohl aber eine Reihe, die sich an die erste — allerdings volksthümlichere — anlehnt. Interessant ist es zu sehen, wie die Künstler dieses an sich undarstellbare Ereigniss zu veranschaulichen suchten und wie nach vielen missglückten Bemühungen doch eine befriedigende Lösung der schwierigen Aufgabe gelang; interessant auch dadurch, dass man bisher in Folge der Verkennung dieses Thatbestandes theils nach neuen Legenden Wendungen suchen zu müssen glaubte [6], theils sogar wegen Unkenntniss der Legende zu stilistisch unrichtiger Beurtheilung der Kunstwerke kam [7].

Betrachten wir zuerst die Gruppe von Künstlern, die sich genau an die Legende gehalten und versucht hat, den Moment zu geben, wie Margaretha eben aus dem Rücken des Drachen emporsteigt; ein Vorwurf, dessen Darstellung selbstverständlich stets unklar und unschön werden musste.

Die älteste, mir bekannte derartige Darstellung bietet ein kurz nach der Mitte des 14. Jahrhunderts gefertigter Psalter der Bibliothek zu Aschaffenburg. Ein vierbeiniger Drache, aus dessen Rachen noch das Ende von Margarethens Mantel sieht, hat diese verschlungen; sie steigt aus

[6]) Weigeliana I, 68.
[7]) Förster, Geschichte der deutschen Kunst, p. 181.

seinem Rücken hervor, die Rechte segnend erhoben, in der Linken den Kreuzesstab haltend, von rechts kommt eine Taube. Aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammt ein altkölnisches Gebetbuch derselben Bibliothek, in dem wir Fol. 219 eine Miniatur finden, die uns fast wie ein Vorbild zu dem rechten Flügel des Altares des Boisserée'schen Bartholomäus anmuthet. Die Schleppe von Margaretha's Mantel hängt noch aus des Drachen Maul, sie selbst, in goldenes Gewand und Purpurmantel gekleidet, steigt aus dessen Rücken, die Hände hat sie zum Gebet gefaltet und hält zwischen ihnen ein Kreuz. Dieselbe Darstellung bietet ein kleiner Holzschnitt, der im Catalogus des Petrus de Natalibus der Legende — wo nur die in Rede stehende Art des Wunders erzählt wird — vorgedruckt ist. Etwas anders fasst den Moment der deutsche Meister des 15. Jahrhunderts, der den Altar der heiligen Sippe gefertigt (Wallraf-Richartz-Museum Nr. 561). Margaretha kniet auf dem Rücken des Drachen, aus dessen Rachen das Ende ihres Mantels hängt, die Hände, zwischen denen sie ein Kreuz hält, zum Gebet gefaltet. Eine wenigstens möglichst deutliche Illustration dieser Erzählung bietet der rechte Flügel eines Altärchens der kölnischen Schule — die sich besonders eifrig mit dem Versuch der Lösung dieses Problems beschäftigt zu haben scheint — aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (Schleissheimer Galerie Nr. 14); jedenfalls die interessanteste aber der mir bekannten ist die auf dem Boisserée'schen Bartholomäus-Altar (München, Pinakothek Nr. 50). Originell und von guter, künstlerischer Wirkung ist es, dass der Drache hier nicht im Profil genommen, sondern dass wir von vorne in seinen entsetzlichen, weitgeöffneten Rachen sehen, aus dem noch die Schleppe von Margaretha's Mantel hängt, während die Jungfrau durch den Rachen bis zu den Knieen verdeckt, hinter demselben betend sichtbar ist; hinter Margaretha aber sehen wir das biegsame Ende des Schwanzes des Ungeheuers sich zu ihren Haaren emporringeln. Die Erzählung ist so zwar keineswegs allgemein verständlich, aber doch wenigstens für den, der sie kennt, deutlich und im Vergleich zu anderen Werken mit einer anerkennenswerthen künstlerischen Auffassung gegeben. Margaretha, die zwischen den zum Gebet gefalteten Händen ein Kreuz hält, ist ein zartes Mädchen; das herrliche, feine Haar fliesst offen den Rücken hinab und wird durch eine Perlschnur aus der Stirn gehalten; um den Hals hängt ein mit Perlen geschmücktes Kreuz und Perlen zieren auch das in breiten Massen herabfallende Gewand.

Mehr den Vorgang andeutend, geht der altkölnische Meister des Bildes Nr. 72 im Wallraf-Richartz-Museum zu Wege, indem er den Drachen, den Margaretha zum Zeichen ihres Sieges an einer Kette

führt, in die Schleppe der Heiligen, die in der Rechten ein Kreuz hält, beissen lässt. Andere Künstler versuchten das Ereigniss zu symbolisiren, indem sie den Drachen die Füsse der Heiligen umschliessen lassen, so dass diese innerhalb des Ungeheuers steht, was natürlich leicht darstellbar, aber weder ein künstlerisches Motiv bietet, noch deutlich ist. Die älteste Darstellung dieser Art, die mir begegnete, ist ein Kupferstich der Weigeliana, ungefähr von 1470. Margaretha, eine anmuthige, schlanke Gestalt, voll Liebreiz, steht innerhalb des ihre Füsse umschlingenden Drachen; in der Rechten hält sie den Kreuzesstab, in der Linken eine Kette, an die ihr Feind gefesselt ist. Auch Giulio Romano hat sich auf seinem Bilde im Wiener Belvedere (1. Stock, III. Saal, Nr. 51) dieses Motivs bedient; in einer Waldschlucht steht die Heilige von dem Ungeheuer umwunden, zu ihrem Schutze hat sie betend das Kreuz erhoben.

Eine Darstellung der zweiten Erscheinung und Besiegung des Satans, von der die Legende erzählt, fand ich in einem Holzschnitt von 1460 (Weigeliana I, 214). Margaretha hält in der Linken den Kreuzesstab, mit der Rechten schwingt sie die Geissel gegen den auf dem Boden liegenden Teufel. Merkwürdig ist, dass die Scenerie nicht wie in der Legende, die der Holzschnitt illustrirte — er ist nämlich aus einer Legenda aurea — ein Kerker ist, sondern eine hügelige Landschaft, wie wir dies bei mehreren Darstellungen sehen. Wir erkennen daher an diesem Beispiele sicher, dass derartige Abweichungen als künstlerische Freiheiten zu betrachten sind und keineswegs stets — wie man oft annimmt — das Vorhandensein uns unbekannter Legenden-Varianten bekunden.

Die Unmöglichkeit der Darstellung dieses Wunders erkennend, wählten andere Künstler, mit richtigem Gefühl nicht diesen Moment, sondern den nachfolgenden des Triumphes über das besiegte Ungeheuer; sie hatten dadurch einen Vorwurf, der in freier, bewegter Auffassung das wiedergibt, was der zweite, mehr statuarische Typus — Margaretha auf dem Drachen stehend — ausdrücken wollte. Ich erwähne hier den rechten Flügel des Hugo van der Goes'schen Altars in S. Maria Nuova zu Florenz [8]), auf dem Magdalena und Margaretha als Patroninen der Stifterinen Portinari erscheinen. Die Jungfrau tritt auf den Kopf des Ungeheuers, in der Rechten hält sie ein Kreuz, in der Linken ein Gebetbuch. Ferner gehört hierher der Stich des Marc Antonio Raimondi (Bartsch 181). Die Heilige hält den Drachen, auf dessen Hals ihr rechter Fuss tritt, an einem Stricke gefesselt, in der Linken trägt sie die Siegespalme.

---

[8]) Förster, Denkmale, Bd. 11.

Die edelste und schönste Auffassung der triumphirenden Margaretha aber ist das von Raphael — mit starker Beiziehung des Giulio Romano — für Franz I. gemalte Bild im Louvre[9]). Im Vordergrunde einer Waldschlucht liegt der phantastisch gebildete Drache auf dem Rücken und versucht noch in ohnmächtiger Wuth mit seiner Tatze gegen Margaretha zu schlagen, die ruhig und mit unvergleichlicher Grazie fast schwebend über seinen Flügel hinwegschreitet. Die äusserst zart[10]) und ebenmässig gebildete Jungfrau hält mit zierlich feiner Bewegung in der Rechten die Palme, in der Linken das Ende des leicht übergeworfenen Mantels; ein dünner Chiton, an den Hüften gegürtet, schmiegt sich in weichen, feinen Fältchen den herrlichen Gliedern an, der fein sinnliche edle Kopf trägt einen unvergleichlichen Charakter jungfräulicher Reinheit und mädchenhafter Scheu; das Haar, nur leicht zurückgestrichen, fällt in einer gelösten, anmuthig fliessenden Flechte über die rechte Schulter. Es ist eine wunderbare Verkörperung des Margarethen-Ideals, die uns Raphael in diesem Bilde geschaffen hat.

So sehen wir an dieser einen Figur die künstlerische Entwicklung, den Uebergang von der steifen, der Sculptur nachgebildeten Figur des Temperagemäldes bis zu Raphael's herrlicher Schöpfung; die verschiedensten, mühevollen Versuche, ein schwieriges Problem zu lösen, und schliesslich die meisterhafte Darstellung desselben. Mag mein Material manchmal auch mangelhaft scheinen und sein, so hoffe ich, doch wenigstens die Hauptgruppen gezeichnet zu haben, in die andere Darstellungen einzureihen sind, und die Möglichkeit der Erklärung und des richtigen Verständnisses für einschlägige Kunstwerke gegeben zu haben.

---

[9]) Gestochen von Desnoyers.

[10]) Wenn Waagen, Paris 440, das Schmächtige an dieser Figur tadelt, so konnte er dies nur in Folge der Unkenntniss des Charakters der Heiligen thun.

Der Palazzo Fiano in Rom und Cardinal Filippo Calandrini.

Von **A. v. Reumont.**

Kaum über irgend ein Bauwerk des modernen Rom sind bis auf den heutigen Tag in den Beschreibungen der »Ewigen Stadt« so viele confuse Nachrichten verbreitet, wie über den Palast der Secundogeniturlinie der Fürsten von Piombino, der Boncompagni-Ottoboni. Der Palazzo Fiano ist allerdings in der glänzenden Reihe der römischen Familienhäuser kein Bau von besonderer Bedeutung. Nachdem mehrmals ein Anlauf genommen worden ist, etwas Grosses aus ihm zu machen, ist er unvollendet geblieben, trotz der günstigen Lage und des bedeutenden Raums, und die dem Corso zugewandte Langseite hat am ganzen mittlern Theile gar keine Architektur, sondern nur eine Reihe Buden aufzuweisen. Manche Fremdenbücher lassen ihn denn auch ruhig beiseite. Mit Unrecht, denn dieser Palast ist eines der Denkmale einer Zeit, aus welcher Rom an Erinnerungen gar nicht reich ist, der Zeit, die auf zwei Unglücksperioden in der Geschichte der Stadt, das Exil von Avignon und das Grosse Schisma folgte. Und in dieser Zeit galt der Palast für den schönsten in Rom, nach dem vaticanischen. Wer baute ihn? Die »Beschreibung der Stadt Rom« Bd. III, Theil III, S. 320, sagt, er soll im Jahre 1300 von einem englischen Cardinal erbaut, nach Biondi Flavio unter P. Eugen IV. vom Cardinal de Gallis erneut worden sein. Der mit Unrecht den Namen Antonio Nibby's tragende moderne Theil von »Roma nell' anno MDCCCXXXIII« hat Bd. II, S. 794, der »Cardinale Giovanni Morinense Portoghese« habe unter genanntem Papste den Bau begonnen. Dieser »Morinense« hat sich auch ohne irgend welche Erläuterung in Giovanni Sforza's fleissiges Buch über Heimat und Familie P. Nikolaus V. (Lucca 1844, S. 271) eingeschlichen. Gregorovius hatte doch schon 1870 (Bd. VII, S. 627) auf Cardinal Jean le Jeune hingewiesen, wenngleich der Ausdruck, dieser habe ein Gebäude am Bogen des Marc-Aurel grossartig erneuert, auf dessen Stelle jetzt der Palast Fiano stehe, nicht ganz deutlich ist.

Die Geschichte des Palastes hängt mit jener der anstossenden Kirche San Lorenzo in Lucina zusammen, wie er denn von Anfang an die Wohnung der Titulare dieser Kirche gewesen sein dürfte. Die obengenannte deutsche Beschreibung Roms hätte dies im Auge behalten mögen, wo sie bemerkt, nach-

malige Ausbesserungen und Erneuerungen der Kirche seien im J. 1280 durch einen englischen Cardinal Hugo, in den Pontificaten Martins V. und Eugens IV. durch die Cardinäle Johannes de Rupescissa und einen französischen Cardinal, der sich nur mit seinem Taufnamen Johannes erwähnt finde, ausgeführt worden. Eine einfache Vergleichung des Ciacconius oder auch nur des Novaes hätte hingereicht, diese Angaben zu ergänzen und zu berichtigen, was dann auch der Geschichte des Palastes zu gute gekommen sein würde. Die Kirche wurde restaurirt, der Palast entweder von Grund aus oder auf den Trümmern eines antiken Gebäudes errichtet durch den Cardinal Hugh of Evesham, einen in Theologie und Medicin grundgelehrten Mann, welchen P. Martin IV. am 12. April 1281 in Orvieto creirte, nachdem er oder sein Vorgänger ihn aus seiner englischen Heimat nach Rom berufen hatte, um, so scheint es, den dort herrschenden mörderischen Krankheiten ein Ziel zu setzen. Dieses dürfte dem gelehrten Engländer nicht gelungen sein, denn die »Roma ferax febrium necis uberrima frugum« wie San Pier Damiani sich ausdrückt, machte seinem Leben im J. 1287 ein Ende. Aber er gewann Zeit seiner Titelkirche von San Lorenzo seine Sorgfalt zuzuwenden, und an dieselbe anstossend eine Wohnung für die Titulare zu bauen. Während des avignonischen Exils ist dieser Bau ohne Zweifel gleich den meisten andern Cardinalswohnungen in Verfall gerathen, wurde jedoch im 15. Jahrhundert durch zwei französische Cardinäle wieder hergestellt, die sich auch um die Kirche verdient machten und in der Namen-Transformation der oben angeführten Beschreibung zu erkennen sind.

Diese waren Jean de la Rochetaille und Jean Le Jeune de Coutay. Ersterer, nach seinem Geburtsorte in der Nähe von Lyon genannt, Bischof von St. Papoul, dann von Genf, 1418—1424, und Erzbischof von Bourges, wurde im J. 1426 von P. Martin V. zum Cardinal ernannt und starb als Legat in Bologna und Vicekanzler der Kirche im J. 1437, einer jener nichtitalienischen Cardinäle, welche wie Alemand, Beaufort, Lusignan und d'Estouteville in jener Zeit zu grossem Ansehen und Einfluss gelangten. Der andere, einer vornehmen Familie der Picardie entsprossen, Bischof von Mâcon und St. Jean de Maurienne, woher das »Morinensis«, dann von Amiens, war von Philipp von Burgund zum Florentiner Concil gesandt worden und wurde von Eugen IV. am 18. December 1439 in Florenz mit dem Cardinalspurpur bekleidet. Diese beiden, von denen der letztere für den reichsten Cardinal seiner Zeit galt, die doch an reichen Cardinälen keinen Mangel hatte, haben San Lorenzo in Lucina restaurirt und dem anstossenden Palaste seine neue Gestalt gegeben, von welcher Biondo mit Bewunderung redet. Aber auch sie haben den Bau nicht vollendet, denn Cardinal Filippo Calandrini, der Stiefbruder P. Nikolaus V., der im J. 1448 zum Cardinal von Santa Susanna ernannt wurde und nach Le Jeune's Tode 1451 den Titel von San Lorenzo erhielt, setzte den Bau fort, der aber auch durch ihn, welcher 1476 starb, nicht beendigt wurde, wie er denn nie beendigt worden ist, obgleich noch spätere Cardinäle daran gebaut haben. Namentlich geschah dies durch den portugiesischen Cardinal Giorgio da Costa, welchen Sixtus IV. im December 1476 creirte, und der über hundert-

jährig 1508 in Rom starb und in Sta. Maria del popolo begraben liegt. Nach ihm nannte das Volk den Marc Aurelsbogen, welchen lange nach seiner Zeit P. Alexander VII. wegräumen liess, um hier den Corso zu erweitern, Arco di Portogallo. Im 16. Jahrhundert baute ein Cardinal von Mantua hier weiter und liess den Palast durch Fresken Taddeo Zuccaro's schmücken — nicht Sigismondo Gonzaga, wie Nibby hat, denn dieser starb 1525, vier Jahre bevor Zuccaro geboren ward, sondern Francesco, welcher von P. Pius IV. creirt wurde und 1566 starb. (Die Herausgeber des Vasari, Lemonnier und Sansoni, machen es sich bequem, indem jener Bd. XII, S. 113, dieser Bd. VII, S. 84, den »Cardinal di Mantova« ohne Erläuterung lassen und nur den Bottari copiren, der auf den Palast Fiano hinweist.) Nach dem Gonzaga nahm noch ein Cardinalpriester von S. Lorenzo sich des Palastes an, Alessandro Damasceni Peretti, Nepote Sixtus V., gest. 1623, welcher Sant' Andrea della Valle und so vieles andere baute. Durch ihn wurde ein Theil des Innern mit den Fresken des Bolognesers Baldassar Croce, eines Zeitgenossen vielmehr als Schülers der Caracci, geschmückt, welcher auch in der Kirche Il Gesu gemalt hat. Die Reihe der splendiden und baulustigen Cardinaltitulare nimmt mit diesem ein Ende. Ein Jahr nach Alessandro's Tode verkaufte die Apostolische Kammer den Palast für 36,000 Scudi an Michele Peretti, Fürsten von Venofro, worauf er an die Fürstin D[a] Costanza Ludovisi, später an die Ottoboni, Verwandte P. Alexanders VIII. und durch Vererbung an die Boncompagni Ottoboni, Herzoge von Fiano kam, die ihn heute besitzen. Der gedachte Verkaufpreis wurde durch den bekannten Architekten Carlo Maderno bestimmt. Die deutsche Beschreibung Roms ist auch hier confus.

Der ältere Theil des Palastes, wie wir ihn heute vor uns sehen, ist der westliche, der die Ecke des Corso und des kleinen Platzes bildet, welcher zur Via del Giardino führt. In den gutgearbeiteten Sparrenköpfen des Gesimses will man eine zur Zeit Cardinal Calandrini's ausgeführte Arbeit erkennen, aber das ganze Bauwerk hat im Verlauf von mehr als zwei Jahrhunderten solche Umwandlungen erlitten, dass es schwer, wenn nicht unmöglich ist mit einiger Sicherheit zu urtheilen. Der genannte Cardinal hat sich mit Vorliebe heimatlicher Künstler bedient — man weiss, dass die Lunigiana, das Marmorland par excellence, namentlich zahlreiche Bildhauer hervorgebracht hat und heute noch aussendet, wie denn der nach Canova berühmteste italienische Bildhauer unseres Jahrhunderts, Pietro Tenerani, ein Carrarese ist, und z. B. Pietrasanta ganze Künstlerfamilien aufzuweisen hat, wie die Ufer des Comersees, Fiesole und das diesem benachbarte Settignano bei Florenz. Ein Jacopo di Cristofano aus genanntem Städtchen, Bildhauer und Architekt, war von Nicolaus V. bis auf Sixtus IV. in Rom vielfach beschäftigt. Wenn er erst in unsern Tagen durch Eugène Müntz' fleissige und erfolgreiche Forschungen in den beiden ersten Bänden von »Les Arts à la Cour des Papes« der Vergessenheit entrückt und als Schöpfer oder Theilnehmer von Werken bekannt worden ist, welche Vasari und seine Nachfolger Andern zugetheilt hatten, so ist dies ein neuer Beweis, wie vieles in der Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts noch der Richtigstellung bedarf, während überall, wo urkundliche Untersuchungen angestellt werden, neue bedeutende

Künstler zum Vorschein kommen. Man hat diesen Jacopo der Künstlerfamilie der Riccomanni zutheilen wollen, aber G. Milanesi, welcher in einem Anhang zu Vasari's Leben des Tribolo, Bd. VI, S. 103 ff. seiner Ausgabe der Werke (Sansoni), von dieser pietrasantinischen Familie handelt, bezweifelt mit Recht den angeblichen Zusammenhang. Riccomanno und sein Sohn Leonardo kommen von 1431 bis 1472 vor, Francesco Leonardo's Neffe bis 1499; von Francesco's Söhnen waren zwei, Lorenzo (bis 1522) und Giovanni gleichfalls Bildhauer. Ueber die namentlich für Cardinal Calandrini im Dom von Sarzano von Leonardo und Francesco Riccomanni ausgeführten Sculpturen zu handeln, von denen Milanesi und Sforza reden, ist hier nicht der Ort; die Bemerkung möge genügen, dass die frühere Ansicht der Betheiligung Lorenzo's di Stagio an denselben sich als grundlos erweist, während die Riccomanni zu der Schule Jacopo's della Quercia gehören, der bekanntlich in dem nahen Lucca thätig war. Leonardo arbeitete in Rom zur Zeit Nicolaus' V. und es ist mehr als wahrscheinlich, dass der Cardinal, der ihn und seine Angehörigen in der Heimat so viel beschäftigte, ihn auch dort bei seinen Bauten verwandte. Urkundlich ist jedoch nichts darüber bekannt.

Schon im J. 1838 hatte der treffliche Carlo Promis in seinen »Memorie dell' antica città di Luni« (Abhandlungen der Turiner K. Akademie d. Wiss. Serie II, Bd. I. — Einzeldruck S. 64) den Cardinal Calandrini gegen den wiederholt (und heute wieder nach mehr denn 70 Jahren) ihm gemachten Vorwurf vertheidigt, das Amphitheater von Luni seiner Marmore zur Ausschmückung des Doms von Sarzana beraubt zu haben, wobei er bemerkte, dies Amphitheater sei nicht aus Marmor, sondern aus dem Tuf des benachbarten durch das Kloster von Sta. Croce bekannt gewordenen Vorgebirges des Corvo erbaut gewesen. Ob nicht einzelne unter den Ruinen dieses Baues oder sonst auf dem weiten Trümmerfelde herumliegende Marmorfragmente, von denen Ciriaco von Ancona redet, benutzt worden sind, mag dahingestellt bleiben, wie denn bei neueren Nachgrabungen auf der Stätte des Amphitheaters viel Marmor zum Vorschein gekommen ist. Aber Cardinal Calandrini ist es ohne Zweifel gewesen, der P. Pius II. zum Erlass des Breves vom 7. April 1461 an das Capitel von Sarzana veranlasst hat, welches die schnöde Beraubung der Trümmer der Etruskerstadt untersagt. Aeneas Sylvius, der die römische Barbarei des Kalkbrennens aus antiken Marmoren in so beredten Versen geisselte (»Oblectat me, Roma, tuas spectari ruinas«) und in der Bulle vom 28. April 1462 »Cum almam nostram Urbem in sua dignitate et splendore conservari cupiamus« sich (vergeblich) mühte die antiken Monumente zu retten, musste auch an Luni Interesse nehmen. »Wir haben vernommen, dass verschiedene Bewohner eures Sprengels von Luni und manche Andere, von Habsucht getrieben, aus den Trümmern der alten Kirche und der benachbarten Gebäude der vormaligen Stadt Luna seit lange schon Marmore und kostbare Steine zu zerschlagen und zur Kalkbereitung wegzuschleppen nicht müde werden. Da dies eurer lunensischen Heimat und Kirche zu grosser Unehre gereicht, so wollen wir, dass ihr, auf unsere Autorität gestützt, untersaget, dass Irgendjemand, welchen Standes und Ranges er immer sein möge, sich unterstehe solche Marmore und

Steine wegzuschleppen und zu zerschlagen, indem ihr dafür Sorge traget, dass solches künftig nicht wieder vorkomme.« Dies Breve übersandte der Cardinal am 11. April dem Capitel mit einem Schreiben, worin er demselben aufträgt darauf zu achten, »dass niemand aus den Gebäudetrümmern von Luni Marmore und Steine zu irgend einem Zweck wegzunehmen sich unterfange.« G. Sforza hat das Breve und den Inhalt des begleitenden Schreibens aus dem Capitulararchiv von Sarzana in seinem mehrgenannten Buche S. 270 mitgetheilt.

Cardinal Filippo Calandrini, Bischof von Porto und Grosspönitentiar, starb dreiundsiebzigjährig am 24. Juli 1476 zu Bagnorea im Gebiet von Orvieto, dem Geburtsort des hl. Bonaventura, und wurde in seiner alten Titelkirche San Lorenzo in Lucina beigesetzt, deren Wohlthäter er gewesen war.

Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur*).

Von **Eduard Dobbert**.

Das Reiterstandbild des Theoderich ist wiederholt Gegenstand der Forschung gewesen. Nachdem C. P. Bock in seiner Abhandlung: Die »Reiterstatue des Ostgothenkönigs Theoderich vor dem Palaste Karls d. Gr. zu Aachen« (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 1844) eingehend die betreffenden Quellen untersucht hatte, erschienen fünfundzwanzig Jahre später rasch auf einander vier lehrreiche Abhandlungen über denselben Gegenstand: Hermann Grimm's Schrift: »Das Reiterstandbild des Theoderich in Aachen und das Gedicht des Walafried Strabo darauf«, Berlin, 1869; eine zweite Abhandlung Bock's in den oben genannten Jahrbüchern 1871; Dehio's Aufsatz: »Die angebliche Theoderichs-Statue in Aachen« (v. Zahn's Jahrbücher für Kunstwissenschaft. V. Jahrgang 1873) und Wilhelm Schmidt's Untersuchung: »Das Reiterstandbild des ostgothischen Königs Theoderich in Ravenna und Aachen« (ebenda VI. Jahrgang).

Damals handelte es sich u. A. besonders auch um die Frage, ob die einst in Ravenna befindliche Reiterstatue Theoderichs von Karl dem Grossen nach Aachen gebracht und daselbst vor seinem Palaste aufgestellt worden oder aber ob die von Agnellus erwähnte Ravennatische Statue und das im Gedichte des Walafried Strabo beschriebene Aachener Werk zwei von einander zu unterscheidende Denkmäler seien. Grimm und Dehio bestritten die Identität, Bock und Schmidt traten für dieselbe ein.

In der in der Anmerkung*) dieses Aufsatzes genannten Schrift unternimmt es deren Verfasser zu beweisen, dass das eine der sechs Elfenbeinbilder an der Kanzel des Domes zu Aachen eine aus der Zeit Kaiser Heinrich's II. stammende Copie des Theoderich-Denkmales sei, wobei er, wie mir scheint mit Recht, das Ravennatische und das von Walafried beschriebene Aachener Reiterbild für ein und dasselbe Werk hält.

---

*) Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Doms zu Aachen. Eine Nachbildung der Theoderichs-Statue in Ravenna und Aachen. Von Carl Friedrich, Bibliothekar des Bayrischen Gewerbemuseums in Nürnberg. Nürnberg 1883. Im Selbst-Verlag des Verfassers. (47 S.)

Bei meiner Arbeit kam mir die reiche Sammlung von Abgüssen nach Elfenbein-Sculpturen im Berliner Museum sehr zu statten.

Friedrich's Untersuchung zerfällt in zwei Theile. In dem ersten gibt er einen Ueberblick über altchristliche und frühmittelalterliche Elfenbeinwerke, um zu beweisen, dass in dieser Technik bis zum 12. Jahrhundert wiederholt antike Werke nachgeahmt worden seien. Der zweite Theil handelt von den Elfenbeinreliefs an der Aachener Kanzel, in denen diese Anlehnung an antike Kunstwerke besonders deutlich zu Tage trete.

I.
Zur byzantinischen Frage.

Im Anfange seiner Abhandlung sucht der Verfasser sich mit der byzantinischen Frage aus einander zu setzen, verfährt aber dabei, wie mir scheint, nicht vorsichtig genug. Die Behauptung (S. 5), dass »der byzantinische Einfluss, was die Plastik anbelangt, im Abendlande besonders im 5. Jahrhundert von kaum nennenswerther Bedeutung« gewesen, ist unerwiesen geblieben.

Es ist doch wohl sehr wahrscheinlich, dass an den Kunstbestrebungen der neuen Hauptstadt Ravenna schon zur Zeit der Galla Placidia neben der römischen Kunst auch die seit Constantin dem Grossen in Byzanz emporgekommene ihren Antheil, ja vielleicht den Hauptantheil hatte, stand doch Ravenna in lebhaften Beziehungen zu Constantinopel. Die von Labarte [1]) ausgesprochene Meinung, dass in Ravenna bereits in der Zeit der Galla Placidia Künstler aus Constantinopel thätig waren, gewinnt an Wahrscheinlichkeit seitdem man weiss, dass dieses in demselben Jahrhundert in Süditalien der Fall war, hat doch E. Müntz [2]) eine Stelle aus den Acta sanctorum (VII. Febr. p. 58) beigebracht, wonach der Bischof von Siponto, ein Verwandter des Kaisers Zeno (474—491), sich Künstler aus Constantinopel kommen liess.

Vergleicht man die feierlich einherschreitenden, ihre Kronen in gewandbedeckten Händen tragenden Apostel des um 425—430 entstandenen Mosaikbildes in der Kuppel von S. Giovanni in Fonte zu Ravenna mit den doch wohl aus der Zeit des Papstes Sixtus III (432—440) stammenden mehrfach an die Reliefs der Trajanssäule erinnernden Mosaiken an den Langwänden des Mittelschiffes in S. Maria Maggiore zu Rom, so hat man den Eindruck, dass dort in Ravenna ein neues Element in die christliche Kunst getreten, welches man füglich als das ceremoniöse bezeichnen kann, und das doch wohl vom byzantinischen Kaiserhofe aus in die Kirche und die kirchliche Kunst gedrungen war. [3]) Auch der darunter folgende Mosaikstreifen mit der Darstellung von

[1]) Histoire des arts industriels, t. IV, p. 177. — Vgl. Ch. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient, Paris 1879, p. 80, 81, wo die Ansicht, dass vom Anfange des 5. Jahrhunderts an in Ravenna wesentlich byzantinische Kunst herrschte, lebhaft vertreten wird.

[2]) Études sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétienne. Paris 1882, p. 41.

[3]) Die die Jungfrau Maria verherrlichenden Mosaiken des Triumphbogens in S. Maria Maggiore zeigen einen feierlicheren Charakter als die alttestamentlichen an den Langwänden des Mittelschiffes. Während in den letzteren die Engel ungeflügelt erscheinen, haben sie am Triumphbogen meist grosse Flügel. Garrucci, Storia della arte cristiana IV. 17, vermuthet, dass die Mosaiken an den Längswänden

Altären, Thronen, Altarschranken dürfte byzantinischen Ursprungs sein, worauf, wie Garrucci[4]) treffend bemerkt, auch das Schluss-N statt des M in den Aufschriften der daselbst dargestellten Evangelienbücher: Evangeliun secun. Mattheun, Joannen etc. hinweist. Die Aehnlichkeit dieser Architekturbilder mit den Mosaiken in der Kirche des heiligen Georgios zu Saloniki ist gewiss auch nicht ohne Bedeutung.[5]) Die würdigen acht Männergestalten im Erdgeschoss von S. Giovanni in Fonte in ihren weissen, »mit Gold in feinen, parallelen Strichlagen gehöhten« Gewändern, welche bereits die für die spätere byzantinische Kunst so bezeichnenden concentrischen Linien über dem Leibe, wenn auch erst im Keime, zeigen, deuten ebenfalls auf oströmischen Ursprung hin. Schliesslich ist noch hervorzuheben, dass die flächenhafte Behandlung der Stucco-Reliefs im Baptisterium genau derjenigen an der gleichzeitigen von Arcadius errichteten Basis eines Obelisken im Hippodrom zu Byzanz entspricht[6]).

Das schöne Elfenbein-Diptychon in Monza mit der Darstellung einer Frau und eines Knaben auf der einen Tafel und eines bewaffneten Mannes auf der anderen[7]) halte ich für eine byzantinische Arbeit, welche, wenn die gewöhnliche Bezeichnung der dargestellten Personen als Placidia, Valentinian und Aëtius richtig ist, sehr wohl in Ravenna entstanden sein könnte. Einen wie anderen Charakter zeigt das Diptychon des römischen Consuls Probus aus dem Jahre 406 im Dom von Aosta[8]) mit der Darstellung des Kaisers Honorius auf beiden Tafeln. Diese derbe Kriegergestalt ist offenbar eine echt römische Nachbildung älterer Kaiserstatuen. Hier ist nichts von jenem schwer in Worten auszudrückenden neuen feierlichen Element, welches das Diptychon zu Monza von spät römischen Werken unterscheidet und eben den byzantinischen Ursprung verräth. Auch der Umstand, dass Brustbilder, vielleicht Bildnisse der Placidia und Valentinians, in das Gewand des Aëtius verarbeitet erscheinen, weist uns nach Byzanz[9]).

Friedrich begeht der byzantinischen Frage gegenüber den auch sonst nicht

---

entweder nach älteren Mustern copirt oder aus der Zeit des Stifters der Kirche, des Papstes Liberius (352—366) stammen. Warum sollte an der ceremoniösen Feierlichkeit der Mosaiken am Triumphbogen nicht die byzantinische Kunst bereits ihren Antheil haben?

[4]) A. a. O. p. 34 u. 36. — Vgl. auch J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna, Wien 1878, S. 15. — Bayet, a. a. O. S. 82.

[5]) Vgl. Bayet, a. a. O. S. 83, n. 1. — Richter, a. a. O. S. 14.

[6]) Richter, a. a. O. S. 17.

[7]) Wilhelm Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln der K. Staats-Bibliothek in München (Abhandlungen der philosophisch-philologischen Classe der K. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. XV, Abth. 1, München 1879, Nr. 47 a. b. auf S. 79. Vgl. auch S. 42. — Abbildung bei Labarte, a. a. O. Pl. II. — In Betreff der Benennung der Personen s. Friedrich, Das Consulardiptychon Kaiser Valentinians III., in »Die Wartburg, Organ des Münchener Alterthumsvereins«, 1882, S. 2—7, 27—35.

[8]) Meyer, a. a. O. Nr. 1, auf S. 62. — Abbild. bei Garrucci, a. a. O. Tav. 449, Figur 3.

[9]) Vgl. Fr. W. Unger, Christlich-griechische oder byzantinische Kunst, in der Allg. Encykl. der Wiss. und K. von Ersch und Gruber, I. Sect., Thl. 84, S. 389.

selten anzutreffenden Fehler, dass er frühen und späteren Byzantinismus nicht in genügendem Maasse auseinander hält.

Vergegenwärtigt man sich den Engel auf der Elfenbeintafel des britischen Museums mit der Ueberschrift ΔΕΧΟΥ ΠΑΡΟΝΤΑ ΚΑΙ ΜΑΘΩΝ ΤΗΝ ΑΙΤΙΑΝ [10]), eine wahrhaft hehre und zugleich graziöse Gestalt wohl aus dem 5. Jahrhundert, so muss man den Ausspruch des Verfassers (S. 4): die byzantinische Kunst habe den Keim der Schwindsucht schon bei ihrer Geburt in sich getragen, unzutreffend finden.

Die byzantinische Frage bietet die grössten Schwierigkeiten gerade da, wo es sich um Werke dieser frühen Zeit handelt, lässt sich doch mit Sicherheit annehmen, dass die Anfangs im Orient wie im Occident herrschende symbolische altchristliche Kunst, welche sowohl griechische als römische Elemente enthält [11]), in der neuen Hauptstadt am Bosporus nur sehr allmälig diejenige Umwandlung erfuhr, welche sie zur byzantinischen machte. Die Richtungen aber, in welchen diese Umgestaltung seit Constantin stattfand, lassen sich theils an der Hand alter Nachrichten, theils durch Schlüsse aus etwas späteren Kunstwerken mit einiger Sicherheit angeben.

Vor allem macht sich ein Zug ins Realistisch-Historische bemerkbar, dem die Einführung des specifischen Christustypus, sowie des Marientypus, wahrscheinlich schon zur Zeit Constantins, zu danken ist. [12]) Wiederholt liest man in Schriften des 4. und 5. Jahrhunderts von Bildnissen heiliger Personen und hoher kirchlicher Würdenträger: so erwähnt Nilus eines Porträts des hl. Plato; seit Constantins Regierung standen Bildnisse mehrerer Bischöfe auf dem Forum von Constantinopel; Johannes Chrysostomos berichtet, die Bewohner Antiochias hätten das Bildniss des Meletius an den Mauern ihrer Häuser, auf Ringen, Siegeln, an Vasen angebracht; auch von Chrysostomos gab es Porträts u. s. w. [13])

Es scheint, dass man auch schon seit Constantin anfing, in Wandbildern den biblischen Vorgängen eine chronologische Anordnung statt der älteren, wesentlich durch die Symbolik bedingten zu geben. Wenigstens berichtet Johannes Damascenus [14]) von einer Verordnung Constantins, in den Kirchen die Geburt Christi, die Hirtenscene, die Anbetung der Könige, den Stern, der sie leitete, die Darstellung im Tempel, die Taufe, die Wunder Christi, sein Leiden, die Auferstehung, die Himmelfahrt, die darauf folgenden Ereignisse und die von den Aposteln bewirkten Wunderthaten darzustellen.

Nicht zufällig dürfte es sein, dass in den der Hauptsache nach doch wohl spätestens ins 4. Jahrhundert gehörenden Fresken in den Katakomben

---

[10]) Abbildung bei Labarte, a. a. O. Pl. IV. — Didron, Annales archéologiques, Vol. XVIII, p. 33. — Garrucci VI, Tav. 457.

[11]) Bayet hat in seiner oben genannten Schrift den dankenswerthen Versuch gemacht, die Betheiligung Griechenlands an der Entstehung der ältesten christlichen Kunst festzustellen

[12]) Vgl. Bayet, a. a. O. S. 48, 49.

[13]) Vgl. Bayet, a. a. O. S. 51, 52.

[14]) Epist. ad Theophilum imp. c. 3, ed. Migne t. III, p. 349.

zu Alexandria die wunderbare Speisung und die Hochzeit zu Kana mit einer Ausführlichkeit geschildert ist, wie wir sie in den frühchristlichen abendländischen Darstellungen derselben Gegenstände nicht finden. So macht sich schon hier der Zug zum Historischen bemerkbar.

Dieselbe Tendenz kommt ferner in Darstellungen von Martyrien, die wir freilich nur aus Erwähnungen oder Beschreibungen kennen, zum Vorschein. So fordert Basilius die berühmten Maler athletischer Kämpfe auf, das Martyrium des hl. Barlaam darzustellen, Gregor von Nyssa beschreibt Malereien, in denen das Martyrium des hl. Theodoros, Asterius — solche, in denen die Leiden der hl. Euphemia mit dramatischer Lebendigkeit, seelischem Ausdruck und realistischer Wiedergabe der Qualen geschildert waren [15]).

Neben dieser Richtung auf's Historische ging die symbolische einher, die Symbolik nahm aber je länger je mehr einen feierlichen, ceremoniösen Charakter an. Dieser höfisch-ceremoniöse Ton ist offenbar schon früh in die Kunst von Byzanz eingedrungen. Anfangs scheint er die überlieferte altchristliche Darstellungsweise nur leicht modificirt zu haben, dann aber hat er allerdings jene von der Kirche beförderte Erstarrung mit herbeigeführt, welche für die byzantinische Kunst im Mittelalter so bezeichnend ist. Ein schlagendes Beispiel für die gesteigerte Feierlichkeit bei der Schilderung eines biblischen Vorganges bietet die Darstellung der Anbetung der Könige durch die frühbyzantinische Kunst an einem ursprünglich zu einem Ambo gehörenden Relief in Saloniki, wie es scheint aus dem 4. oder 5. Jahrhundert. Hier nahen die Magier nicht direct der Jungfrau mit dem Kinde, sie sind von ihr durch einen Engel getrennt, »der die Rolle eines Vermittlers zwischen den Menschen und der Gottheit spielt«. Auch treten Maria und das Christuskind nicht irgend in ein Verhältniss zu den nahenden Königen. »Sie gehören einer anderen Welt an und thronen abgesondert in einsamer Majestät« [16]). In derselben Weise isolirt stellt sich die ganz in Vorderansicht thronende Maria mit dem Christuskinde auf dem Schoosse in einem Mosaikbilde der Kirche S. Apollinare nuovo zu Ravenna dar. Wie von einem Hofstaate ist sie zu beiden Seiten von je zwei Engeln umgeben; für die demüthig herannahenden Könige hat sie keinen Blick. Wie ganz anders erscheint die Haltung der Maria in den Darstellungen dieses Gegenstandes in den Wandmalereien der Katakomben der Domitilla und der hl. Petrus und Marcellinus, wo der Zusammenhang zwischen den mit ihren Gaben nahenden Königen und der thronenden Maria kräftig betont ist. Und ähnlich verhält es sich mit der Anbetungs-Scene auf abendländischen altchristlichen Sarkophagen, wie z. B. mehreren im Lateran-Museum [17]) und einem in der Kirche S. Trophime zu Arles [18]), wo die auf einem Felsen sitzende

---

[15]) Vgl. Bayet, a. a. O. S. 62 ff. — Unger, a. a. O. S. 374, der auch auf die Beschreibung hinweist, welche Prudentius Hymn. 9 v. 10 seq., Hymn. 11 v. 123 seq. von Marterbildern in den Kirchen des hl. Cassian zu Imola und des hl. Hippolyt zu Rom gibt.

[16]) Bayet, a. a. O. S. 105, 106.

[17]) Abbildungen bei Roller, Les Catacombes de Rome II, Pl. LXVII, LXXXII.

[18]) Abbildung bei Le Blant, Sarcophages d'Arles, Pl. XXVI.

Maria und das Kind auf ihrem Schoosse eine zu den herankommenden Königen sich lebhaft wendende Profil-Gruppe bilden, zu der auch der hinter Maria stehende Joseph gehört. Ochs und Esel liegen behaglich zu den Füssen der Maria.

Mit dem höfisch-ceremoniösen Wesen, das schon früh in Constantinopel zur Herrschaft gekommen, hängt ohne Zweifel die Vorliebe für reichen Schmuck in der byzantinischen Kunst zusammen, eine Vorliebe, die einerseits in der Fertigung zahlreicher Werke aus edlem Metall und kostbaren Steinen [19]), andererseits in der Kleiderpracht der dargestellten Personen zum Ausdruck kam.

Die Elfenbeinschnitzerei erfreute sich bereits zu Constantin's Zeit der regsten Pflege in Byzanz. Eine goldelfenbeinerne Porträtstatue, welche Constantin seiner Mutter Helena in der älteren Sophienkirche errichten liess, wird von den Zeitgenossen als ein hervorragendes Werk gepriesen. Das beste Elfenbein wurde theils aus der Stadt Adulis am Rothen Meer, theils aus Indien bezogen. Es wurde nicht nur zu Statuen und Reliefs, sondern auch zum Schmucke der Wohnungen und des Geräthes verwendet. In wie hohem Ansehen die Elfenbeinsculptur in jener Zeit stand, beweist ein Constantinisches Gesetz, welches die Vertreter dieser Kunst von allen Abgaben befreite [20]).

Während die Marmorsculptur, wie es scheint, rasch verfiel, hielt sich die Elfenbeinschnitzerei längere Zeit hindurch auf bedeutender Höhe.

Friedrich behauptet mit grosser Bestimmtheit, im 5. Jahrhundert habe ein selbständiger, vom Byzantinismus unabhängiger Aufschwung der Elfenbeinschnitzerei in Ravenna und dem nördlichen Italien stattgefunden; das 4. Jahrhundert aber weise kein einziges Elfenbeinrelief auf, das in künstlerischer Beziehung irgend welches Interesse böte. Dieses Jahrhundert soll eine grosse Lücke bilden zwischen den in Bezug auf Composition und technische Ausführung besten Elfenbeinsculpturen, welche noch dem 2. und 3. Jahrhundert angehören, und jenem angeblichen Aufschwunge im 5. Jahrhundert, dessen Erzeugnisse »den Einfluss der Blütheepochen der Kunst auf einmal wieder wirksam zeigen« sollen.

Wie wird diese neue, zu dem Entwickelungsgange der übrigen Reliefsculptur der altchristlichen Epoche im Gegensatz stehende Auffassung begründet?

Eine Anzahl der trefflichsten altchristlichen Elfenbeinsculpturen werden einfach dem 5. Jahrhundert zugewiesen, weil sie angeblich mit dem Diptychon Valentinian's III. und dem Halberstädter Diptychon [21]), »welches wahrscheinlich zum vierten Consulate dss Feldherrn Aëtius, des glorreichen Besiegers der Hunnen Attila's, im Jahre 454 angefertigt worden« sei, in Geist und Stil übereinstimmen: so die berühmte Elfenbeinpyxis des Berliner Museums [22]), die

[19]) Im Liber pontificalis, ed. Vignoli, t. I, p. 84 ff., werden viele Werke dieser Art genannt, welche Constantin in römische Basiliken stiftete. Bayet, S. 121.

[20]) G. Schäfer, Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des Grossherzogl. Museums zu Darmstadt. Darmstadt 1872, S. 17, 18.

[21]) Meyer, a. a. O. Nr. 4 auf S. 63.

[22]) Wiederholt abgebildet, z. B. bei Garrucci VI, Tav. 440, Fig. 1.

doch aber mit den beiden soeben genannten Diptychen nichts gemein hat, sondern der griechisch-römischen Antike so nahe steht, dass man mit Schnaase [23]) und aus'm Weerth [24]) an's dritte, spätestens aber, bei einem Vergleiche mit altchristlichen Sarkophagsculpturen, an das angeblich so sterile 4. Jahrhundert denken muss. Aehnlich verhält es sich mit den Elfenbeinsculpturen der berühmten Lipsanothek zu Brescia [25]), welche Friedrich dem Anfang des 5. Jahrhunderts zuzuweisen geneigt ist. In einem Aufsatz über dieses Kunstwerk [26]) habe ich aus stilistischen Gründen das 3. oder 4. Jahrhundert als muthmassliche Entstehungszeit dieser der Antike sehr nahe stehenden Reliefdarstellungen angenommen. Gegenwärtig lässt sich auch ein ikonographisches Moment für diese frühe Datirung beibringen. Während in der alten lateinischen Bibelübersetzung, der Itala, das Gesträuch, unter welchem Jonas ruht, mit Cucurbita (Kürbis) übersetzt ist, nannte Hieronymus in seiner im Jahre 384 vollendeten Uebertragung, der Vulgata, das betreffende Gewächs: hedera (Epheu). Es entstand darüber ein heftiger Streit zwischen Hieronymus und Augustin. Die Vulgata ward sofort von den Kirchen des Westens anerkannt, während die griechische Kirche sich durchaus abwehrend verhielt. Müntz [27]) folgert nun mit Recht aus dieser Thatsache, dass überall da, wo in einem (abendländischen) Kunstwerke Jonas unter einer Kürbisstaude ruhend dargestellt ist, wir es mit einem vor 384 entstandenen Werke zu thun haben, während der Epheu, der z. B. an mehreren gallischen Sarkophagen sich findet, auf eine spätere Entstehungszeit hinweise. Nun trägt die Lipsanothek, wo Jonas unter einer Kürbisstaude ruht, alle Merkmale einer abendländischen Arbeit an sich und muss also auch von ikonographischem Gesichtspunkte aus vor das Ende des 4. Jahrhunderts gesetzt werden.

Unter den auf uns gekommenen Beamtendiptychen muss das des Probianus im Berliner Museum [28]), welches ganz vorzüglich gearbeitet ist, ohne Zweifel dem 4. Jahrhundert zugewiesen werden, um so mehr als das Randornament identisch ist mit demjenigen des Diptychon Symmachorum Nicomachorum [29]), welches wegen seines rein antiken Charakters nicht leicht früh genug gesetzt werden kann.

Auch an der schönen Elfenbeintafel im Münchener Nationalmuseum, auf welcher die drei Frauen am Grabe und die Himmelfahrt Christi dargestellt sind, weist die Trefflichkeit der Arbeit, die Freiheit der Bewegungen eher auf das 4. als auf das 5. Jahrhundert hin. Gerade wegen des historisch-realistischen Zuges, der diese Darstellung durchdringt, bin ich geneigt, das

---

[23]) Gesch. der bild. Künste. 2. Aufl., Bd. III, S. 95.

[24]) Real-Encyklopädie d. christl. Alterthümer, herausg. von F. X. Kraus I, 401.

[25]) Wiederholt abgebildet, z. B. bei Garrucci VI, Tav. 441—445. — Westwood, A descriptive Catalogue of the fictile ivories in the South-Kensington Museum, pl. 3.

[26]) Mitth. der k. k. Centralcommission zur Erf. und Erh. der Baudenkmäler. Wien, XVII. Jahrgang, 1872, S. LXVI.

[27]) A. a. O. p. 13.

[28]) Abbildung bei Meyer, a. a. O. Taf. II.

[29]) Vgl. Meyer S. 36.

Werk mit Messmer [30]), Sepp [31]), Unger [32]), Schnaase [33]) im Gegensatz zu Friedrich der byzantinischen Kunst zuzuschreiben.

So ist es denn dem Verfasser nicht gelungen, einen vom Byzantinismus unabhängigen Aufschwung der Ravennatischen Elfenbeinschnitzerei im 5. Jahrhundert zu erweisen. Die einzige unter den von ihm genannten Elfenbeinarbeiten, die sich mit einiger Wahrscheinlichkeit der Ravennatischen Kunst dieses Jahrhunderts zuschreiben lässt, ist das oben erwähnte sogenannte Diptychon der Galla Placidia, und dieses zeigt — einen starken byzantinischen Einfluss. Dieselbe Einwirkung gewahrt man auch am Diptychon des römischen Consuls Boethius vom Jahre 487 in Brescia [34]), wie ich denn nicht anstehe, überhaupt jene Diptychen, auf denen die Beamten mit einer reich gestickten Trabea [35]) bekleidet sind und feierlich dastehen oder thronen, auch wenn es sich um weströmische Beamte handelt, mit der früh-byzantinischen Kunst in Zusammenhang zu bringen. Gerade die Betonung dieser Feierlichkeit und des reichen Kleiderschmuckes ist ein specifisch byzantinischer Zug, der schon früh auf die Kunst des Abendlandes hinüberwirken mochte. Aus dem 6. Jahrhundert liegt ein Beispiel directer Nachahmung eines byzantinischen Diptychon durch ein abendländisches vor. Das in Liverpool befindliche Diptychon des Consuls Clementinus in Constantinopel aus dem Jahre 513 [36]) ist in demjenigen des römischen Consuls Orestes, 530, (im South-Kensington-Museum zu London [37]) einfach wiederholt. Friedrich hält diese Thatsache freilich für eine Ausnahme und betont, dass ja allerdings im 6. Jahrhundert der byzantinische Einfluss in Ravenna bereits mächtiger geworden. Ich folgere aus der allgemeinen Aehnlichkeit der meisten west- und oströmischen Consulardiptychen einen engen Zusammenhang zwischen den beiden Gattungen und halte wegen des durchgehenden ceremoniösen Charakters derselben Byzanz für den gebenden Theil und zwar bereits lange vor dem 6. Jahrhundert.

Eine feine Bemerkung Meyer's [38]) ist es, dass die Stellung des Probianus auf dem Berliner Diptychon derjenigen des thronenden byzantinischen Christus durchaus entspreche, »es genüge eine Veränderung der Tracht und die Anbringung von Bart und langen Haaren, um ein vollständiges Christusbild byzantinischer Art herzustellen«. Wenn Meyer aus dieser Uebereinstimmung

[30]) Mittheil. der k. k. Centralcommission VII, 1862, S. 85—90, mit Abbildung auf S. 87. — Vgl. auch Messmer's Vortrag in den Sitzungsberichten des Münchener Alterthumsvereins, Heft I, 1866—67, S. 72.

[31]) Ebenda S. 75 nebst Abbildung.

[32]) A. a. O. S. 429.

[33]) A. a. O. IV, 656.

[34]) Meyer Nr. 64. Abbildung bei Gori, Thesaurus veterum diptychorum I, tab. 4 zu S. 203.

[35]) Meyer (a. a. O. S. 27) fand das früheste Beispiel der Trabeatracht auf dem Constantinsbogen.

[36]) Meyer Nr. 13. Wiederholt abgebildet, u. A. bei Gori I, 9 zu S. 260, d'Agincourt, sculpt., t. XII, Nr. 78.

[37]) Meyer Nr. 29. Abbildung bei Gori II, 17 zu S. 104.

[38]) A. a. O. S. 41.

den Schluss zieht, dass dieser Christustypus von den herkömmlichen römischen Darstellungen des Beamten auf seinem Amtssitze hergenommen sei, so stimme ich ihm bei, nur bin ich der Meinung, dass diese feierlichen Beamtendarstellungen eben auch von Byzanz ihren Ursprung genommen haben.

So stellt sich mir denn der Entwickelungsgang der frühchristlichen Elfenbeinschnitzerei wesentlich anders dar als Herrn Friedrich.

Im Abendlande bieten die christlichen Elfenbeinarbeiten, so weit sie vom byzantinischen Einflusse unabhängig sind, dieselben Erscheinungen, wie die Sarkophagsculptur. Inhaltlich wiegt auch noch im 4. Jahrhundert der specifisch symbolische Charakter vor. In der Formgebung schliesst sich diese Kunst an die griechisch-römische Antike an. In dem Maasse als das Verständniss der Antike schwindet, sinkt diese Kunst herab. Das 3. und 4. Jahrhundert hat noch treffliche Werke hervorgebracht. Die Berliner Pyxis, die Lipsanothek zu Brescia zeigen noch bedeutenden Schönheitssinn und stehen der Antike sehr nahe, wenn sie auch nicht mehr jenen ausgesprochenen Classicismus in Haltung und Gesichtsbildung und jenes feine Verständniss für das Anschmiegen des faltenreichen Gewandes an blühende Körperformen zeigen, wie das schon oben erwähnte doch wohl spätestens in's 3. Jahrhundert gehörende herrliche Diptychon mit den Inschriften »Symmachorum« »Nicomachorum«, dessen eine Seite (im South-Kensington-Museum zu London)[39]) eine schöne weibliche Figur darstellt, welche Räucherwerk in das Feuer eines Altares streut, während die andere (im Hotel de Cluny zu Paris[40]) eine Frau zeigt, die zwei gesenkte Fackeln vor einem Altar hält. Specifisch abendländische Elfenbeinarbeiten, die man ein Recht hat dem 5. Jahrhundert zuzuschreiben, wie jene vier Platten im britischen Museum[41]), deren zweite eines der allerfrühesten auf uns gekommenen Kreuzigungsbilder enthält[42]), weisen auch noch, wie die gleichzeitigen Sarkophagreliefs, bezüglich der Formgebung und des Costümes, wesentlich auf die Antike zurück und bilden, was den Inhalt und die ganze Auffassungsweise betrifft, den Abschluss der symbolisirenden altchristlichen Kunst. Hier wird schon das Leiden Christi vorgetragen, aber noch nicht in realistischer Weise. Freundlichen Angesichts trägt Christus das Kreuz. Ruhigen Antlitzes, ohne eine Spur des Leidens im Körper, steht er mehr vor dem Kreuze, als

---

[39]) Bei Meyer a. a. O. Nr. 53. Abbildung bei Maskell, A description of ivories ancient and mediaeval in the South-Kensington Museum 1872 zu S. 44. — Gori, a. a. O. I, tab. 6 zu S. 207.

[40]) Abbildung bei Gori, a. a. O.

[41]) Abbildung bei Garrucci, VI, Tav. 446, Fig. 1—4. Zwei der Tafeln bei Westwood, a. a. O. S. 44.

[42]) Vgl. meinen Aufsatz: »Zur Entstehungsgeschichte des Crucifixes« im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen I, 1880, S. 41 ff., mit Abbildung. — Eine fernere Abbildung bei Ch. Rohault de Fleury, L'Evangile, 1874, II. Pl. LXXXVII, Fig. 2. — Siehe auch Kraus, Ueber Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie, 1879, S. 54, mit Abbildung; sowie desselben Verfassers Artikel »Kreuzigung« in der Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer, Lief. 10, S. 240.

dass er daran hinge. Die nur kurz andeutende, gewissermassen stenographische Ausdrucksweise hat diese abendländische Kunst des 5. Jahrhunderts noch von der Katakombenkunst beibehalten.

Dem gegenüber hatte sich in Byzanz die oben charakterisirte, auf Wiedergabe der Wirklichkeit ausgehende, zugleich aber vom höfischen Prunk beeinflusste Richtung ausgebildet. Wenn Friedrich bei Gelegenheit der Elfenbeinplatte im Münchener Nationalmuseum für den abendländischen Ursprung derselben den in diesem Kunstwerke zum Ausdruck kommenden Realismus geltend macht, so musste ich ihm eben widersprechen. Man sehe sich nur die auf Circusspiele u. dergl. bezüglichen Darstellungen in dem untern Theile byzantinischer Consulardiptychen an — und man wird zugeben müssen, dass in solchen Werken aus dem Anfange des 6. Jahrhunderts der ausgesprochenste Realismus waltet. Es seien hier nur erwähnt die Kämpfe gegen Löwen und Bären auf dem Diptychon des Areobindus vom Jahre 506 im Züricher Museum, die Bärenkämpfe und der Gaukler auf dem Diptychon des Anastasius vom Jahre 517 im Berliner Museum[43]), vor Allem aber die Circus- und gymnastischen Spiele auf einer Platte im Besitze des Vicomte de Genzé zu Paris, die offenbar auch den unteren Theil eines Diptychon des Anastasius bildete[44]). Diesem Werkchen gegenüber fühlt man sich in einen heutigen Circus versetzt: man sieht, wie die mit wehendem Kopfschmuck ausgestatteten feurigen Pferde in die Arena herbeigeführt werden: das eine bäumt sich, das andere kommt im Trabe heran. Und nun der Gaukler, welcher Kugeln in die Luft wirft und sie wieder auffängt; sein Nebenmann, der ein Kind auf den Armen balancirt; daneben die drei Jünglinge, die einen vierten auf den Armen halten, welcher, auf dem Rücken liegend, die Beine hoch emporhebt, auf denen wiederum zwei Knaben ihre gliederverrenkenden Künste produciren. Das Alles ist direct nach dem Leben gearbeitet. Hätte die byzantinische Kunst diese Richtung weiter verfolgt, so würde der spätere Byzantinismus etwas ganz anderes sein, als was er heute ist. Jener andere, schon in der Frühzeit sich meldende Grundzug des Byzantinismus, das Streben nach Feierlichkeit, dann das bald eintretende gänzliche Abhängigkeitsverhältniss zu der sich in dogmatischen Spitzfindigkeiten gefallenden Kirche haben der byzantinischen Kunst nach überaus kurzer Blüthe jenen Charakter des Conventionellen, des Leblosen, ja Starren aufgedrückt, der mit Recht an dem späteren Byzantinismus getadelt und nur zu oft auch der Frühzeit zugeschrieben wird, wo er noch nicht oder doch nur im Keime vorhanden war.

Ein eigenthümlicher Gegensatz herrscht in den byzantinischen Consulardiptychen zwischen dem obern Theile, wo der thronende Consul, offenbar nicht

---

[43]) Das Diptychon des Areobindus bei Meyer, Nr. 7. Abbildung bei Gori, Tab. VII zu S. 208; bei Voegelin, Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, XI (1856) p. 79—89; Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, 1876, S. 109. — Das Diptychon des Anastasius bei Meyer, a. a. O. Nr. 15a. Abbildung bei Gori, I. Tab. 11 zu S. 276; bei Wyatt, Notices of sculptures in ivory and Oldfield a catalogue of select examples of ancient ivory-carvings.

[44]) Meyer, S. 68, Nr. 17. Abbildung bei Westwood, a. a. O. zu S. 5.

nur in dem reich gestickten Gewande, sondern auch in der gesuchten Haltung einer doch wohl am Hofe herrschenden Mode folgend, den Eindruck des Starren, Steifen hervorbringt, und dem äusserst belebten untern Theile mit seinen Darstellungen von Preisvertheilungen, Thierkämpfen, Wagenrennen, Gaukler-Spielen. Einen ähnlichen Gegensatz in einem und demselben Bilde nimmt man auch an frühbyzantinischen Arbeiten christlichen Inhalts wahr. So zeigt eine Elfenbeintafel des Berliner Museums[45]) offenbar aus dem 6. Jahrhundert, die Madonna mit dem Christuskinde ich möchte sagen in streng repräsentirender Stellung, der kleine Christus hat nichts Kindliches, er thront in feierlichstarrer Weise, die Schriftrolle in der Hand, auf den Knieen der streng vor sich hin blickenden Mutter; die zu den Seiten stehenden Engel aber, mit ihren sanften schönen Gesichtern, haben eine ungezwungene anmuthige Haltung.

Wie frei sich die früh-byzantinische Kunst dort bewegte, wo es nicht die Darstellung von Repräsentationsscenen, sondern die Schilderung biblischer Ereignisse galt, zeigen die beiden grossen Evangeliendeckel in dem Domschatz zu Mailand[46]), deren eine in der Mitte mit dem in Zellenemail ausgeführten Lammsymbol Christi, die andere an entsprechender Stelle mit einem Kreuze aus Edelsteinen geschmückt ist. Hier stehen mehrere Scenen, wie die Geburt Jesu, die Anbetung der Magier, die Taufe, die Heilung des Blinden und des Gichtbrüchigen, der Einzug in Jerusalem, den altchristlichen Darstellungen derselben Gegenstände ikonographisch wie stilistisch noch ganz nahe. Dass wir es aber nicht mit einem abendländischen, sondern einem früh-byzantinischen Werke zu thun haben, beweist nicht nur die oben erwähnte Verwendung der byzantinischen Email-Technik, von welcher wir in jener Frühzeit im Abendlande noch keine Spuren finden, sondern es weisen auch gewisse Eigenthümlichkeiten der Elfenbeindarstellungen auf diesen Ursprung hin: so das feierliche Thronen Christi auf einer mit Sternen übersäeten Weltkugel bei der wunderbaren Speisung mit wenigen Fischen und Broden, sowie bei dem »Scherflein der Wittwe«; ferner die mehr als demüthige Art, wie die Schwester des Lazarus in der Auferweckungsscene sich vor Christus niedergeworfen hat, endlich der Halsschmuck der Maria in dem Verkündigungsbilde. Auch dürfte die Gestalt des Engels mit seinen grossen Flügeln auf oströmischen Ursprung hinweisen. Was den Wuchs der Figuren betrifft, so zeigt unser Kunstwerk ein eigenthümliches Schwanken zwischen den kurzen Proportionen, wie sie sich an altchristlichen Sarkophagreliefs des 5. Jahrhunderts finden, und jener übermässigen Höhe, wie sie für die Gestalten des späten Byzantinismus bezeichnend ist. Wenn Wyatt[47]) geneigt ist, dieses Werk einem hervorragenden lateinischen Künstler zuzuschreiben, so hat auch er wahrscheinlich zwischen dem spätern Byzantinismus und der früh-byzantinischen Kunst nicht scharf genug

---

[45]) Abbildung bei Garrucci, VI. Tav. 451.

[46]) Abbildung bei Labarte a. a. O. Pl. VI; bei Wyatt und Oldfield a. a. O.; bei Garrucci, VI. Tav. 454 u. 455.

[47]) A. a. O. S. 7.

unterschieden. Er mochte vielleicht so frei bewegte Figuren, wie sie der bethlehemitische Kindermord bietet, der byzantinischen Kunst nicht zutrauen. Ein ähnlich dramatisches Leben aber findet sich in den inschriftlich als byzantinisch beglaubigten Consulardiptychen, von denen oben die Rede war. Allerdings aber glaube ich nicht, dass das Werk, wie gewöhnlich angenommen wird, aus dem 6. Jahrhunderte stammt; ich halte es vielmehr, wegen der vorherrschenden Anklänge an die specifisch altchristliche Kunst, für eine Arbeit des 5. Jahrhunderts. Ungefähr aus derselben Zeit mag die Elfenbeinplatte stammen, welche den Deckel eines Evangeliars aus dem 11. Jahrhundert in der Pariser Nationalbibliothek (Vitrine XXX, Nr. 276) bildet.[48]) Auch hier wieder ist der Kindermord voll dramatischen Lebens und erinnert aufs Entschiedenste an die entsprechende Scene des Mailänder Werks.

Für die Beurtheilung der byzantinischen Elfenbeinsculptur gegen Schluss des 6. Jahrhunderts bietet die Kathedra des Bischofs Maximian (546—52) in der Sakristei des Domes zu Ravenna[49]) den Hauptanhalt. Wohl sind hier die Scenen aus der Geschichte Josephs noch recht lebendig geschildert, aber immer wieder wird man daran erinnert, dass die durch dieses Werk vertretene Kunst bereits in hohem Grade in die Fesseln eines in Byzanz erwachsenen Herkommens geschlagen ist. Nicht nur die Einzelgestalten Johannes des Täufers und der vier Evangelisten an der Vorderseite des Sitzes zeigen in der Stellung jenen Zug zum Starren, in den Köpfen jene Richtung auf's Düstere, im Faltenwurf jenes Streben nach concentrischen Bewegungen[50]), mit einem Worte jene Momente, deren allmälig zunehmende Stärke den ferneren Entwickelungsgang oder richtiger den fortschreitenden Verfall der byzantinischen Kunst charakterisirt. Auch in den erzählenden Bildern machen sich neben mancher direct dem Leben abgelauschten Figur bereits dieselben Momente, wenn auch nur im Keime, bemerkbar. Ganz unbefangen dem Leben entnommen sind eigentlich nur noch die trefflichen Thierdarstellungen in dem umrahmenden Laubwerk.

Die Kathedra Maximians führt uns zu Friedrichs Schrift zurück. Die Behauptung derselben: es sei in diesem Werke eine leichte Dosis byzantinischen Einflusses bemerkbar, kann ich nicht acceptiren, muss vielmehr das Werk wesentlich für die byzantinische Kunst in Anspruch nehmen.

Friedrich hat sich zu diesem Ausspruche durch seine bereits oben besprochene Hypothese von einem selbständigen Aufschwung der Elfenbeinsculptur in dem Ravenna des 5. Jahrhunderts verleiten lassen, wo aber sind die Beweise dafür, dass Ravenna der Mittelpunkt des abendländischen Kunstschaffens seit dem Beginn des 5. Jahrhunderts war?

---

[48]) Abbildung bei Labarte, Pl. V.

[49]) Wiederholt abgebildet: bei Du Sommerard, Histoire de l'art au moyen-âge, Série I, T. 11. — Garrucci, a. a. O. VI. Tav. 414—422. — Ch. Rohault de Fleury, La Messe, Vol. II. Pl. CLIV u. CLV.

[50]) Vgl. Rahn »Ein Besuch in Ravenna« in v. Zahn's Jahrb. der Kunstwiss., B. I, 1868, S. 177.

II.

Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel des Domes zu Aachen.[51])

Diese an den beiden Seitenflügeln der Kanzel zu je drei übereinander angebrachten sechs Reliefs stellen an die Kunstforschung zwei schwer zu beantwortende Fragen:

1) Was bedeuten sie?

2) Wo und wann sind sie entstanden?

Vier von den sechs Reliefs behandeln Gegenstände der antiken Mythologie: zwei stellen den jugendlichen Bacchus dar, das dritte ist zuerst von Lersch[52]) mit überzeugenden Gründen als eine Isisdarstellung erklärt worden, das vierte zeigt zwei auf lüsternen Seeungethümen hingelagerte weibliche Gestalten in einer Umgebung von in Muscheln blasenden Genien und allerlei schwimmendem Seegethier, sei es nun, dass die Hauptfigur als Amphitrite, Galatea, Venus oder wie ihre Gefährtin überhaupt nur als Nereide gedacht ist. Das fünfte und das sechste Relief bewegen sich auf realerem Boden: auf dem einen gewahren wir einen Mann in Kriegsrüstung mit Lanze und Schild, der mit dem linken Fuss auf einen Vogel tritt, während zu seiner Rechten ein vierfüssiges Thier, wie ich glaube ein Bär, sitzt. Zu Häupten des Kriegers schwebt auf jeder Seite ein nackter Knabe. Nur so kann ich die Bewegung der beiden Kinder auffassen. Wenn es den Anschein hat, als wenn die Figur links auf der rechten Schulter des Kriegers steht (in dieser Weise wird nämlich deren Stellung von aus'm Weerth und Friedrich beschrieben), so dürfte die Ungeschicklichkeit des Künstlers daran schuld sein. Ebensowenig »steht« der Knabe zur Rechten »auf der Andeutung eines Baumes«, sondern auch er ist schwebend zu denken. Ob der runde Gegenstand in seiner Hand die Weltkugel oder vielleicht eine Frucht bedeutet, ist schwer zu entscheiden. Das andere Relief stellt einen Krieger zu Pferde dar, welcher mit seinem Speere ein geflecktes Raubthier erlegt, das zugleich von einem Hunde, nicht, wie Friedrich will, von einem andern Raubthiere, angefallen wird. Friedrichs Zweifel: »ob der reitende Fürst wirklich den Leoparden durchbohrt, indem der Anschein einer solchen That sehr leicht auf Kosten der Ungeschicklichkeit des Künstlers gesetzt werden könnte,« vermag ich nicht zu theilen. Der Speer ist in das Thier gedrungen. Wir haben eine Jagdscene vor uns. Zwei bekleidete und geflügelte, ungeschickt schwebende Figuren halten eine Krone über dem Haupte des Reiters.

---

[51]) Wiederholt abgebildet, z. B. bei Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden, I. (1857) Taf. XXXIII, Fig. 3—9; Rohault de Fleury, La Messe, 1883, III. Pl. CLXXXVIII; Bock, Karls des Grossen Pfalzcapelle, und desselben Verfassers: Kleinodien des h. römisch. Reiches deutscher Nation, Anhang S. 42; Ernst Förster, Denkm. deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, Bd. I.

[52]) Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, IX. (1846) S. 100 ff., mit Abbild. auf Taf. VII. — Vgl. auch Garrucci, Ivoires à sujets profanes dans l'église d'Aix-la-Chapelle i. d. Mélanges d'Archéologie, IV. (1856) S. 282 ff. mit Abbildung auf Pl. XXXIV.

Der aufrecht stehende Krieger ist von Ernst Förster [53]) und aus'm Weerth [54]) als hl. Michael, von Lersch [55]) als Christophorus, der Reiter von Förster und Lersch als hl. Georg, von aus'm Weerth als Kaiser Heinrich II. oder Karl der Grosse gedeutet worden. Ich muss Friedrich vollkommen Recht geben, wenn er die religiöse Deutung der beiden Gestalten zurückweist. [56]) Seiner Erklärung derselben als Kaiser Julian und König Theoderich kann ich aber ebenso wenig zustimmen.

Friedrich sieht in dem Reiter eine Copie der Theoderichs-Statue, die einst in Aachen gestanden. Ich komme auf diese Hypothese weiter unten zurück. Zunächst sind, abgesehen von derselben, die Gründe zu prüfen, welche es wahrscheinlich machen sollen, dass an der Kanzel zu Aachen die oben genannten Herrscher dargestellt seien.

Der Verfasser geht von dem Gedanken aus, dass alle sechs Reliefs, die er als in der Zeit Heinrichs II. direct für die Kanzel gefertigt betrachtet, in bösem Sinne, einen Gegensatz gegen die christliche Lehre bildend, gemeint seien. Demgemäss sollen die Bacchusdarstellungen sich auf die Weltlust beziehen, und zwar denke man bei dem einen Bacchusbilde, wo der Gott einen Löwen tränkt, wie von selbst an eine Versinnbildlichung der Verführung des männlichen Geschlechtes, während bei dem anderen, wo eine Löwin mit Wein gesättigt werde, die gleiche Bedeutung hinsichtlich des weiblichen Geschlechtes sich aufdränge. Von diesem Gegensatze der Geschlechter sehe ich nichts in den beiden Reliefs. Auch auf der zuerst genannten Tafel, wo Bacchus den Löwen tränkt, ist das Thier deutlich als weiblich charakterisirt. Wer unbefangen vor das Relief tritt, wird, wie mir scheint, viel eher an den Bacchus am Lysikrates-Monument denken, der ebenfalls seinen Löwen tränkt, als an die Verführung des Menschen zum Sinnengenusse. Ebenso wenig macht das Relief mit der Amphitrite (oder Venus) den Eindruck, als habe bei seiner Entstehung eine moralische Tendenz vorgewaltet, als habe der Künstler die »Fleischeslust« verkörpern wollen, vielmehr tritt uns hier jene Ausgelassenheit entgegen, welche immer wieder antike Darstellungen mythischer Seewesen charakterisirt. Die Isis mag, wie aus'm Weerth annimmt, als Versinnlichung der Unterwelt gemeint sein, denn als solche passt sie ganz gut zu der von demselben Forscher vorgeschlagenen Deutung des Bacchus als Beherrscher der

---

[53]) Denkmale Bd. I, Bildnerei S. 2.

[54]) A. a. O. S. 88.

[55]) A. a. O. IX. 100.

[56]) Bezüglich des Reiters theilt mir Herr Major v. Kretschmar, der auf Grund eines von ihm seit vielen Jahren gesammelten überaus reichen Materials eine Monographie über den h. Georg vorbereitet, freundlichst mit: er habe die fragliche Darstellung niemals als h. Georg gedeutet und zwar einmal, weil alle Attribute fehlen, welche den Reiter als diesen Heiligen bezeichnen, andererseits die Zugabe des Hundes für den h. Georg unwürdig erscheine, der zur Ueberwindung des Drachen diese Hilfe gewiss nicht braucht, auch habe das bekämpfte Thier nicht die äusseren Kennzeichen des Drachen. Herr v. Kretschmar ist geneigt, in dem Bilde die rein weltliche Darstellung einer Jagd zu sehen.

Erde und der Amphitrite als Beherrscherin des Meeres. Dass aber der Urheber jener Figur im Betrachter den Gedanken an die christliche »Hölle« habe erregen wollen, liegt sehr ferne.

Allen vier mythologischen Bildern sieht man das Bestreben an, den betreffenden Gottheiten die ihnen zukommenden Eigenschaften zu leihen: so sollte der mit übergeschlagenen Beinen wie ausruhend dastehende Bacchus offenbar träumerisch, Amphitrite und ihre Gefährtin graciös auf den Tritonen hingegossen, Isis majestätisch dargestellt werden. Freilich ist es, besonders bei der Amphitrite, nur in sehr bedingter Weise gelungen, dieses Ziel zu erreichen, die Absicht aber ist unverkennbar. Von jener specifisch mittelalterlichen Auffassung aber, welcher die Götter als feindliche Dämonen galten, findet sich in den Reliefs schlechterdings nichts.

Hiemit fällt nun auch der Grund fort, welcher den Verfasser bewogen hat, in den beiden Kriegern solche geschichtliche Personen zu sehen, die ebenfalls sich im Gegensatze zum Christenthum befunden: in dem aufrecht stehenden Manne den christenfeindlichen Kaiser Julian, in dem Reiter den Arianer Theoderich. Die Annahme, dass auch diese beiden Gestalten, von denen die eine durch die über ihr gehaltene Krone ganz besonders ausgezeichnet wird, im bösen Sinne gemeint seien, ist doch allzu gesucht.

Wer hier dargestellt werden sollte, lässt sich freilich nicht sagen.

Anders läge die Sache allerdings, wenn Friedrich wirklich bewiesen hätte, dass das Reiterrelief eine Copie der Theoderichs-Statue sei.

Welche Gründe hat der Verfasser für diese Vermuthung?

Er selbst gesteht, der Umstand, dass der Reiter auf dem Relief, wie, nach der Angabe des Agnellus, der Theoderich des Denkmals, Schild und Lanze trage, »und zwar die Lanze in der erhobenen Rechten«, könne zufällig sein.

Hier muss sogleich darauf hingewiesen werden, dass der Reiter auf dem Relief keineswegs die Rechte erhoben hat, sie vielmehr mit der von ihr gehaltenen Lanze senkt, so dass der Ausdruck des Agnellus: »dextero vero brachio erecto lanceam tenens« sich nicht gut darauf anwenden lässt; und ferner, dass der Lanze in der Hand des Theoderich nicht die hervorragende Rolle zugewiesen war, wie am Reliefbilde: der Reliefreiter durchbohrt mit seiner Lanze ein wildes Thier, nichts dem Aehnliches bot offenbar das Standbild. Nach der Angabe des Agnellus trug Theoderich an der linken Schulter den Schild (scutum sinistro gerebat humero), in der erhobenen Rechten, wie wir soeben sahen, die Lanze. Wäre er in einer dem Relief ähnlichen Handlung dargestellt gewesen, so hätte sich dieselbe ohne Zweifel dem Berichterstatter des Agnellus eingeprägt und in seiner Beschreibung Erwähnung gefunden.

Weiter heisst es beim Verfasser: »Schon stutziger wird der Vergleichende werden, wenn er sieht, dass beide Male das Pferd einen Fuss, den linken Vorderfuss, erhebt; aber auch das könnte zufällig sein.«

Diese Worte möchten leicht zu dem Missverständniss Anlass geben, als wäre das Erheben des linken Vorderfusses, wie es das Relief zeigt, auch für die Theoderichs-Statue bezeugt, in dem Gedichte des Walafried Strabo ist jedoch nur davon die Rede, dass das Pferd einen der Vorderfüsse erhebt. Aber selbst

wenn man wüsste, dass Theoderichs Ross wie dasjenige auf dem Relief den linken Fuss hochhielt, läge noch durchaus kein Anlass zum Stutzigwerden vor, da bei weitem die meisten Reiterdenkmäler der verschiedensten Zeiten das Pferd mit einem erhobenen Vorderbeine zeigen; da hiebei nur die Auswahl zwischen dem linken und dem rechten möglich ist, so würde hier eine Uebereinstimmung gar nichts sagen.

Dass aber das Relief eine Copie der Theoderichs-Statue sei, hält Friedrich durch die Uebereinstimmung von Agnellus' Ausspruch: »scutum sinistro humero gerebat« mit der entsprechenden Stellung des Schildes am Relief für erwiesen.

Allerdings ist in höchst ungeschickter, ja eigentlich unmöglicher Weise ein ganz kleiner kreisrunder Schild neben der linken Schulter des Relief-Reiters angebracht. Aber diese Uebereinstimmung wird sogleich wieder entwerthet durch Walafrieds Bemerkung, dass an dem Theoderichs-Denkmal die Zügel fehlten, die auf dem Relief vorhanden sind.

Wie aus Walafrieds Worten »quod desunt frena notabis« »deutlich« hervorgehen soll, dass am Theoderichs-Denkmal »einst Zügel vorhanden waren, zu den Zeiten des Dichters aber bereits fehlten,« ist mir nicht klar. Wäre ein solcher, durch irgend einen Zufall im Laufe der Zeiten eingetretener Verlust der Zügel eines solchen Aufhebens werth gewesen? Viel näher liegt es doch, mit Wilhelm Schmidt[57]) anzunehmen, dass der Reiter von Anfang an keine Zügel gehabt habe, wie dies ja auch thatsächlich oft an antiken Reiterstatuen vorkam. Ich verweise z. B. auf die von Dehio[58]) citirten bei Otto Jahn[59]) abgebildeten Reiterstatuen, wo regelmässig Zaum und Zügel fehlen. In der That ist es doch viel wahrscheinlicher, dass Walafried Strabo mit seinen Worten: »dass die Zügel fehlen, wirst du bemerken,« auf das absichtliche Fortlassen derselben, als auf ein zufälliges späteres Verschwinden habe hinweisen wollen, besonders, wenn die Worte des Agnellus »scutum sinistro gerebat humero«, wie ja Friedrich selbst will, so zu verstehen sind, dass Theoderich den Schild nicht mit der linken Hand hielt, sondern an der linken Schulter lehnen hatte, »wo er der damaligen und noch späteren Sitte gemäss an einem Haken hing«, wobei also die linke Hand frei blieb. Doch wenn es selbst dem Verfasser gelungen wäre, zu beweisen, dass Theoderich ursprünglich in der Linken die Zügel hielt, verstehe ich nicht, wie »ein einziger Blick« genügen soll, »in dem Reiter der Elfenbeintafel die genaue Nachbildung der Reiterstatue Theoderichs des Grossen zu erkennen.« Dass ein Reiter seinen Schild an der linken Schulter aufgehängt hat und die Zügel mit der linken Hand hält, dürfte doch nicht viel bezeichnender für ein bestimmtes Reiterbild sein, als dass sein Ross beim Schreiten das linke Vorderbein erhebt.

So kann ich denn die Identificirung des betreffenden Reliefs mit der Theoderichs-Statue nur als eine auf den ersten Blick bestechende Hypothese bezeichnen, die bei eingehenderer Prüfung nicht Stich hält.

[57]) A. a. O. S. 14.

[58]) A. a. O. S. 183.

[59]) Handwerk und Handelsverkehr auf antiken Wandgemälden, in den Abhandlungen der k. sächs. Gesellsch. d. Wiss., V. 1868.

Viel wahrscheinlicher dürfte es sein, dass dem Urheber des Reliefs eine ältere Elfenbeinarbeit, wie etwa das Barberinische Diptychon des Constantius [60]) als Muster vorgelegen hat. Aus'm Weerth [61]) war früher geneigt den Reiter für den Stifter der Kanzel, Kaiser Heinrich II. zu halten. »Auch Karl der Grosse könnte es« nach der Meinung dieses Gelehrten »sein, wie er nach der bekannten Sage die warmen Quellen Aachens, wo er das Heidenthum vorfand und besiegte, auf der Jagd durch das Scharren seines Pferdes entdeckte, wenn man von der Aehnlichkeit mit dem später ausgebildeten Porträt-Typus absieht.«

Dass die vier mythologischen Reliefs im Auftrage des streng kirchlich gesinnten Kaisers Heinrich II. für die von ihm gestiftete Kanzel gefertigt sein sollten, halte ich für unmöglich.

Oben habe ich bereits bemerkt, dass von einer Tendenz, jene heidnischen Göttergestalten in gehässigem Lichte als dem Christenthum feindliche Mächte erscheinen zu lassen, gegenüber dem gänzlich unbefangenen Charakter der vier Reliefs nicht die Rede sein könne, wohl aber kam es im frühen Mittelalter wiederholt vor, dass Werke heidnischen Ursprungs und Charakters zu christlichen Zwecken verwendet wurden. So brachte man, um nur ein Beispiel zu nennen, bei einer frühern Restauration der Kathedra des h. Petrus in Rom [62]) Elfenbeinplatten mit Darstellungen der Arbeiten des Herakles an der Vorderseite des Sitzes an. Springer [63]) weist auf das Verfahren hin, dessen sich die Kirche bediente, um solche heidnische Kunstwerke für ihre Zwecke verfügbar zu machen. Sie wurden exorcisirt. »Allmächtiger, ewiger Gott,« so lautete die kirchliche Formel, »hilf und reinige diese durch Heidenkunst geschaffenen Geräthe, auf dass sie von den Gläubigen benützt und zu Deinen Ehren verwendet werden.«

Vielleicht deutet auch der Umstand, dass in der Inschrift der Kanzel, welche sich auf die Stiftung derselben bezieht, [64]) zwar des Goldes und der Gesteine, von denen die Kanzel erglänze, geredet wird, des so hervorragenden Elfenbeinschmuckes aber nicht erwähnt wird, darauf hin, dass letzterer nicht direct für die Kanzel gefertigt worden.

Auch stilistisch passen die Reliefs nicht in Heinrichs II. Zeit. Bekanntlich besitzt die Münchener Staats-Bibliothek einige mit Elfenbeindeckeln versehene Bilderhandschriften, die aus Bamberg stammen, wohin sie von Heinrich II.

---

[60]) Abbildung bei Gori, a. a. O. II. Tab. I zu S. 163 ff.

[61]) A. a. O. S. 89.

[62]) Stevenson in der Real-Encyklopädie der christl. Alterthümer, II. S. 157, mit Abbildung. Eine fernere Abbildung bei Garrucci, VI. Tav. 412.

[63]) Das Nachleben der Antike im Mittelalter, in den Bildern aus der neueren Kunstgeschichte. Bonn 1867. S. 13, 14.

[64]) Hoc opus ambonis auro gemmisque micantis
Rex pius Henricus, celestis honoris anhelus
Dapsilis ex proprio tibi dat, sanctissima virgo,
Quo prece summa tua sibi merces fiat usia.
(Aus'm Weerth, a. a. O. S. 81.)

gestiftet worden. Man hat allen Grund diese Deckel für Erzeugnisse der Elfenbeinsculptur aus der Zeit des Stifters zu halten. Es kommen hier besonders die beiden Kreuzigungsdarstellungen in Betracht. Der Deckel des Missale vom Jahre 1014 (Cim. 60) zeigt uns zu den Seiten des Gekreuzigten Sol durch einen männlichen Kopf mit Strahlennimbus und Luna durch einen weiblichen Kopf mit der Mondsichel personificirt; auf dem Deckel des Evangeliars (Cim. 57)[65]) ist Sol mit Krone und Fackel auf einem von vier Pferden gezogenen Wagen, Luna mit Fackel und Mondsichel von vier Rindern gezogen dargestellt. Unterhalb der Darstellung der Frauen am Grabe und der Auferstehungsscenen, welche den untern Theil der Platte einnehmen, ist das Meer durch einen am Boden liegenden Mann mit der Wasserurne, die Erde aber durch eine Frau mit dem Füllhorn personificirt, die eine Schlange an der Brust nährt. Wir haben es also auch hier mit antiken Vorstellungen zu thun. Dieselben treten aber nicht, wie bei den Aachener Reliefs, selbständig, um ihrer selbstwillen auf, sondern stehen, wie so oft in mittelalterlichen, namentlich byzantinischen Werken, ganz im Dienste des christlichen Hauptgegenstandes. Auch weicht die Formgebung vollständig von derjenigen unserer Aachener Reliefs ab. Während man hier unmittelbar an die antike Kunst der römischen Kaiserzeit erinnert wird, zeigen uns die Münchener Elfenbeindeckel zwar auch antike Nachklänge, dieselben aber sind durch den Byzantinismus hindurch gegangen.

Bei Friedrich lesen wir: Aus'm Weerth habe gezeigt, »dass die Tafeln speciell für den Ambo geschaffen wurden und von Anfang an damit verbunden waren.« Nun hat aber dieser Gelehrte seine frühere Ansicht[66]), dass die sechs Platten »wahrscheinlich gerade für den Ambo gearbeitet worden sind«, aufgegeben. In dem von ihm unterzeichneten Artikel »Elfenbein« in der Real-Encyklopädie der christl. Alterth. von Kraus, I. 1882, S. 401 findet sich folgende Stelle: »Die halbrunde Form der Elfenbeinplatten der Kanzel des Münsters zu Aachen und die parallele Darstellung und Form einer gleichen vom Rhein stammenden Platte im Musée Cluny zu Paris, welche mit Löwenköpfen von Bergkrystall zusammen gefunden wurde (Catalogue von 1862 Nr. 384 und 1743), veranlasst mich zu dem Schlusse, dass diese Elfenbeine von Thronsesseln (Thron Karls des Grossen) herrühren.«

Bei einem Aufenthalte in Paris im Jahre 1879 notirte ich gegenüber dem Werke im Musée Cluny: »Ganz verwandt mit den Elfenbeinarbeiten in Aachen, namentlich auch was die ungeordnete Umgebung (der Hauptfigur) betrifft. Klares (soll bedeuten: vielfach durchbrochenes) Relief, dessen Oberfläche ein Kreissegment bildet.« Das Pariser Werk stellt eine stehende weibliche Figur in Vorderansicht dar. Das Haupt mit dem welligen Haar, von welchem zwei kleine Enden kokett um die Wangen spielen, zwei grössere auf die Brust herabfallen, ist theilweise mit einem über die Oberarme fallenden Tuche bedeckt. Das antike hoch gegürtete Gewand lässt die rechte Brust frei.

---

[65]) Abbildung des Deckels vom Missale bei Förster, Denkmäler Bd. II; des Deckels vom Evangeliar bei Labarte, I. Pl. XL; Mélanges d'Archéologie II. Pl. IV; Förster, Denkmäler, Bd. I.

[66]) A. a. O. S. 84.

An den Füssen sind Sandalen angedeutet. Mit der Rechten hält sie einen Stab, der oben und unten in Blätter ausgeht, in der Linken eine Schale, worin durch Wellenbewegung doch wohl eine Flüssigkeit angedeutet ist. Sie wird von zwei geflügelten Genien bekränzt. Rechts sieht man einen bis in die Nähe ihrer Hüfte reichenden bocksfüssigen Faun mit grossen Hörnern, links ein kleineres Mädchen mit einem Gegenstande in den Händen, welcher aus einer gewundenen Schnur, an deren Enden je ein Glöckchen (?) hängt, besteht. Zu beiden Seiten schliesst das Relief mit Andeutungen von Bäumen, doch wohl Eichen, ab[67]).

Sowohl inhaltlich als stilistisch ist die Uebereinstimmung mit den Bacchusbildern, vor Allem aber mit dem Isis-Relief so gross, dass ich anzunehmen versucht bin, die betreffenden drei Aachener Bildwerke und das Pariser Elfenbein gehörten einst zusammen. Wie die beiden Bacchusgestalten so könnten dann auch die beiden weiblichen Figuren Gegenstücke gebildet haben, eine Annahme, die allerdings durch das grössere Format des Pariser Werkes (siehe Anmerk. 82) erschwert wird. Im Uebrigen aber geht die Uebereinstimmung so weit, dass, wie zu den Seiten der Pariser Figur, so auch zu denen der Isis ein Faun und eine weibliche Gestalt in kleinem Maassstabe angeordnet sind, nur dass hier der Faun links steht und mit einer Syrinx ausgestattet ist und das Mädchen (rechts) als rasende Bacchantin charakterisirt ist.

A. du Sommerard, in dessen Besitz sich früher das Elfenbein des Musée Cluny befand, hielt es für eine Arbeit des 3. Jahrhunderts n. Chr. Er berichtet ferner, dass es zugleich mit zwei Löwenköpfen aus Bergkrystall[68]) auf deutschem Boden ausgegraben worden. Die Löwenköpfe hielt er für Knäufe einer römischen Sella curulis. In dem Katalog des Musée Cluny schreibt der Director desselben, Herr E. du Sommerard, die Gegenstände dem 3. oder 4. Jahrhundert zu und berichtet, dieselben seien in einem Grabe an den Ufern des Rheins gefunden worden; es sei Grund zu vermuthen, dass die Löwenköpfe die Knäufe eines Sessels gebildet hätten, dessen einen Pfosten das Elfenbeinwerk geschmückt habe. In der Ausgabe des Kataloges vom Jahre 1883 heisst es: Alles trage zur Annahme bei, dass die Elfenbeinfigur von einem Consular-Sessel herrühre, an welchem die Löwenköpfe die Lehnenknäufe zum Draufstützen der Hände gebildet hätten[69]).

Diese Angaben liegen offenbar der oben mitgetheilten neueren Annahme aus'm Weerth's über die ursprüngliche Bestimmung der Aachener Reliefs[70]) mit zu Grunde. Es wäre von Interesse zu erfahren, wie dieser Gelehrte seine

---

[67]) Abbildungen bei Lacroix und Seré, Le moyen-âge et la renaissance, Bd. V; A. du Sommerard, Les arts au moyen-âge, Atlas, Cap. XI, Taf. I. — Vgl. auch den Textband I. (1838) S. 405, und V. (herausgeg. von Ed. du Sommerard (1846) S. 198. — An beiden Stellen, sowie auch im Katalog des Musée Cluny wird die Gestalt »figure panthée« genannt.

[68]) Abbildung bei A. du Sommerard a. a. O.

[69]) 1879, Nr. 384, S. 59 und Nr. 1743, S. 226. — 1883, p. 75, Nr. 1032.

[70]) Bereits in seinem grossen Werke (S. 85, n. 141) hatte Aus'm Weerth auf die interessante Analogie des Elfenbeinbildes des Hôtel Cluny hingewiesen.

fernere Andeutung eines wahrscheinlichen Zusammenhanges der Reliefs mit dem Throne Karls des Grossen begründet. Der jetzt in Aachen befindliche Sessel [71]) ist aus Marmor und scheint mir nicht geeignet, einst einen derartigen Elfenbeinschmuck getragen zu haben.

Gehörten die beiden Bacchus-Reliefs, das Isisbild und das Pariser Werk nicht vielleicht ursprünglich zu einem mit dem Bacchusdienste in Verbindung stehenden Stuhle, an welchem sie die etwa abgerundeten oder halbsäulenartigen Stützen schmückten? Weingärtner (Mitth. d. k. k. Centralcommission V. 1860, S. 122) bemerkt mit Recht: Die Aushöhlung der einzelnen Aachener Stücke auf der Rückseite lasse auf einen runden Körper, etwa eine Säule, schliessen. In römischer Zeit wurde Elfenbein zur Verzierung von Stühlen benutzt, heisst es doch in Ovid's Brief an Graecinus:

»Signa quoque in sellâ nôssem formata curuli,
Et totum Numidae sculptile dentis opus.«

Sidonius Apollinaris redet von mit Elfenbein und Edelmetall verzierten Sesseln [72]). Es sind Sitze der Priester eines Bacchus, einer Ceres zu Bischofstühlen umgewandelt worden [73]). Warum sollten nicht einmal auch Reliefs von einem solchen Stuhle zum Schmuck eines christlichen Ambo verwendet worden sein?

Aber haben wir es denn bei den Aachener Reliefs mit antiken Arbeiten zu thun?

Sie werden meist dafür gehalten: Labarte [74]) sieht in ihnen Erzeugnisse der heidnischen Kunst aus dem Ende des 4. Jahrhunderts. Weingärtner, der die von Ernst Förster in dessen Denkm. Bd. I veröffentlichten Figuren in den Anfang des 9. Jahrhunderts gesetzt hatte, kam, nachdem er die Publication des Bacchus in den Mélanges d'Archéol. IV. Pl. 34 kennen gelernt, von dieser Meinung ab und schrieb nun das Werk dem ersterbenden Alterthum, dem 3. oder 4. Jahrhundert zu. Bei Otte [75]) heisst es: »Sehr alt sind jedenfalls die sechs Elfenbeinreliefs und doch wohl spätrömischen Ursprungs.« Ebenso sieht Garrucci (Mélanges d'Arch. IV. 283) in ihnen Arbeiten der Verfallzeit des classischen Alterthums. Lübke [76]) hält sie für antik. Springer [77]) sieht in ihnen »von einem spätrömischen Werke herübergenommene Arbeiten«. Westwood [78]) hält die Aachener mythologischen Reliefs für Erzeugnisse des 4. oder 5. Jahrhunderts.

---

[71]) Abbildung bei Aus'm Weerth, Taf. XXXII, 5.

[72]) Bezüglich der Stelle bei Ovid s. Wyatt, a. a. O. S. 3. — Sidon., Epist. VIII. 8 (Sismondi opp. Venet., p. 622): »Eboratas curules, et gestatorias bracteatas«, citirt von Garrucci, Mélanges d'Arch. IV. S. 283.

[73]) Vgl. K. B. Stark, Wanderungen und Wandlungen der Antike, in den Vorträgen und Aufsätzen aus dem Gebiete der Archäologie und Kunstgeschichte, 1880. S. 163.

[74]) A. a. O. S. 194.

[75]) Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie. 4. Aufl. 1868, S. 659.

[76]) Geschichte der Plastik. 3. Aufl. S. 389.

[77]) Textbuch zu den Kunsthistorischen Bilderbogen, S. 163.

[78]) A. a. O. S. 8.

Friedrich macht gegen eine so frühe Datirung der Reliefs, deren Urheber dort, »wo er Vorbilder hatte«, allerdings Gestalten liefere, »die man in das ausgehende Alterthum setzen könnte«, die Roheit in der Ausführung des Beiwerkes an Genien und Thieren, das »jämmerlich anzusehen« sei, geltend.

Allerdings zeugen diese Knaben, Vögel, Lämmer, Geisböcke etc. in dem Laubwerk, welches die Bacchusgestalten umgibt, von starkem Kunstverfall; aber auch die Sarkophage des 4. und 5. Jahrhunderts weisen oft eine arge Roheit in der Ausführung auf. Und bei aller Flüchtigkeit der Arbeit bewegen sich diese Knaben und Thiere doch so lebhaft und unbefangen, dass wir auch hier eher an die späteste Zeit des römischen Alterthums als an das Mittelalter erinnert werden. Aber selbst wenn man, etwa unter Heranziehung der recht lebensvollen Thierdarstellungen an dem von Tuotilo gefertigten Elfenbeinrelief vom Einbande des Evangelium longum und an dem stilverwandten Elfenbeindeckel der Handschrift Nr. 60 in der Bibliothek zu St. Gallen [79]), geneigt sein sollte, diesen Theil des Beiwerks etwa in's 9. Jahrhundert zu setzen, so sieht man sich bei einem Blicke auf das Laubwerk doch sogleich wieder veranlasst, davon abzustehen. Dieses Weingeranke lässt sich wieder am besten in entsprechende Darstellungen der spätrömischen Kunst einreihen. Wiederholt findet man an altchristlichen Sarkophagen eine ähnliche Behandlung des Weinlaubes und der Trauben. Man vergleiche z.B. die betreffenden Abbildungen in Garrucci's Storia della arte crist. V. Bl. 300 Fig. 2, 302 Fig. 2, 306, 387 Fig. 9. Auch die durchbrochene Behandlung der Ranken und Trauben, so dass sie als Rundwerk erscheinen, findet man an einem dem 4. Jahrhundert zugeschriebenen Sarkophag im christlichen Museum des Lateran (Garrucci V. Taf. 302 Fig. 2). Wären die Reliefs im Mittelalter entstanden, so hätte sich doch wohl etwas von romanischer Stilisirung in die Behandlung des Laubes eingeschlichen. Davon ist aber hier nichts wahrzunehmen, während das Laubwerk auf den St. Gallener Elfenbeinplatten bereits streng stilisirt ist. Ich kann aus'm Weerth nicht zustimmen, wenn er [80]) sagt: »Die Arabeskenverschlingungen der Bacchanten erinnern an romanische Charaktere überhaupt, wie an das Laubwerk des Tuotilo im Besonderen.« Auch sehe ich nicht mit aus'm Weerth in dem Umstande, dass bei den beiden Bacchusreliefs das Laubwerk seinen Schluss über die oberen Schmalseiten der elfenbeinernen Halbcylinder legt, ein ungeübtes oder nachlässiges Arbeiten, sondern halte diese Ausfüllung auch der oberen Fläche der Platte mit Blattwerk für einen, durch die ursprüngliche Bestimmung des Werkes bedingten, auf die Betrachtung auch von oben herab berechneten Abschluss.

Auch für die Behandlung der Architektur lassen sich Analogien aus spätrömischer Zeit beibringen. Die Säule, auf welche sich Bacchus lehnt, zeigt an dem unteren Theil eine senkrechte, an dem oberen eine spiralförmige Cannellirung, ganz wie der Säulenschaft auf der schönen Diptychon-Platte mit

---

[79]) Abbildung bei Alwin Schultz, Tuotilo von St. Gallen, in Dohme's Kunst und Künstler, I. S. 28, 29.

[80]) Denkmäler, S. 89.

der Muse im Domschatz zu Monza [81]). Das Capitel ist korinthisirend gebildet. Der Kuppelbau auf dem Isis-Relief passt trefflich in die spätrömische Zeit.

Aus den bisher erörterten Gründen ist es mir am wahrscheinlichsten, dass die beiden Bacchus-Reliefs sowie die Isis und das Pariser Bildwerk Fragmente eines der spätesten römisch-heidnischen Werke etwa aus dem Ende des 4. oder dem Anfange des 5. Jahrhunderts sind.

Springer hat in seiner Abhandlung über »die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert« (Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst III, S. 201 ff.) gewisse Charakterzüge der carolingisch-ottonischen Kunst festgestellt. Vergebens würde man versuchen, die soeben genannten vier Reliefs unter die Gesichtspunkte zu bringen, die sich seiner Forschung ergeben haben.

Die drei übrigen kleineren Reliefs mögen in Nachahmung antiker Werke, wahrscheinlich behufs Ergänzung bei einer neuen Verwendung jener älteren Arbeiten, auf deutschem Boden entstanden sein.

Inhaltlich liegt freilich auch hier nichts gegen die Annahme eines spätrömischen Ursprungs vor. Das Amphitritenrelief hat einen ebenso unbefangen heidnischen Charakter, wie die übrigen mythologischen Darstellungen, die geflügelten bekleideten Gestalten, welche den Reiter krönen, brauchen nicht etwa als christliche Engel erklärt zu werden, sie können Victorien sein. Aber das conventionelle Rankenornament an der Krone auf dem Reiter-Relief und die Qualität der Arbeit aller drei Tafeln deuten auf eine spätere Entstehungszeit. Die mageren Formen der Figuren des Amphitrite-Reliefs, die unschöne Weise, wie die beiden weiblichen Gestalten auf den Seeungethümen sich gelagert haben, die steife Haltung der Victorien auf dem Reiter-Relief, das verfehlte Ausschreiten des Rosses, alles dieses weist über die antik-römische Kunst der Verfallzeit hinaus und über die Alpen herüber.

Doch glaube ich deswegen noch nicht, dass diese Reliefs bei der Errichtung der Kanzel durch Kaiser Heinrich II. entstanden seien. Sie zeigen, wie schon oben bemerkt, keinerlei Verwandtschaft mit den aus der Zeit dieses Herrschers stammenden Elfenbeinarbeiten. Auch ist nicht ersichtlich, warum diese drei Reliefs im Format von den übrigen drei abweichend gebildet worden wären, wenn sie zur Ergänzung derselben direct für die Kanzel gearbeitet wurden [82]).

---

[81]) Meyer, a. a. O. Nr. 51. Abbildung bei Gori, II. Tab. 8. Didron, Annales arch., 21, p. 289.

[82]) Die Höhe der beiden Bacchus- und des Isis-Reliefs beträgt beiläufig 28 Cent., die Breite dieser drei Tafeln (resp. die Länge der betreffenden Kreissehne) beiläufig 12 Cent. Die drei kleineren Relieftafeln, deren Ränder unregelmässiger sind, weichen in der Grösse von einander ab: die Tafel mit dem stehenden Krieger ist beiläufig 26 Cent. hoch, 10 Cent. breit, das Amphitriterelief ca. 25 Cent. hoch, 10 Cent. breit, das Reiterrelief beiläufig 24 Cent. hoch, gegen 11 Cent. breit. Das Pariser Relief hat eine Höhe von ca. 40 Cent. bei einer Breite von ca. 14 Cent. Dieses Maass entnehme ich einer Zeichnung, welche Herr A. Lenz, einer meiner Zuhörer, die Freundlichkeit hatte, im vorigen Sommer im Musée Cluny für mich anzufertigen.

Eine chronologische Bestimmung der drei kleineren und roheren Reliefs ist deswegen so schwierig, weil uns hier, bei der offenbaren Nachahmung antiker Arbeiten, die Ikonographie gänzlich im Stich lässt. An keiner Stelle verräth sich die Entstehungszeit durch den Ideengehalt, es sei denn, dass die vollständige Abhängigkeit der Amphitrite-Darstellung von antik heidnischen Anschauungen einen Fingerzeig für eine sehr frühe Datirung enthalte.

Auch das Costüm gibt uns keine festen Anhaltspunkte, haben wir es doch bei den beiden Krieger-Reliefs wesentlich mit römischer Tracht zu thun. [83]) Immerhin aber scheint auch die Tracht eher in's 7. und 8., als in die folgenden Jahrhunderte zu weisen. [84])

Gab es nun aber in so später Zeit noch heidnisch mythologische Anschauungen, aus denen heraus solche Werke wie das Amphitrite-Relief entstehen konnten? Für die Beantwortung dieser Frage sind die Nachrichten über das lange Fortleben des Isisdienstes und über Reste antik heidnischer Gebräuche am Rhein von besonderer Bedeutung [85]). Wir erfahren, dass, analog dem Fest des Navigium Isidis in Rom, noch im 12. Jahrhundert ein auf Rädern ruhendes Schiff festlich von Cornelimünster nach Aachen und Mastricht von vorgespannten Menschen gezogen ward, wobei Venus, Mars, Neptun und Bacchus verehrt wurden.

Schliesslich dürfte auch die Thatsache, dass noch in der carolingischen Zeit Bischof Theodulf von Orléans das Meer im Bilde der Amphitrite darstellen liess, nicht ohne Bedeutung sein.

---

[83]) Vgl. Lindenschmit, Handbuch der deutschen Alterthumskunde, I. 1880, S. 265, mit einer Abbildung des stehenden Kriegers.

[84]) Vgl. Weiss, Costümkunde, 2. Aufl., II. S. 53: »Im Ganzen weicht die Ausrüstung von der altrömischen, doch auch nur in geringem Maasse, in der Form des Brustharnischs ab, der hier nicht wie der römische gewöhnlich in halbrunder Ausladung den Unterleib mitbedeckt, sondern mehr nach Art des altgriechischen längs den Hüften absetzt.« Weiss hat den Kriegerreliefs, als Werken, die wahrscheinlich dem 7. oder 8. Jahrhundert entstammen, in dem Abschnitt über das byzantinische Costüm einen Platz angewiesen.

[85]) Lersch, a. a. O. S. 115 und daselbst citirt Chronicon abbatiae S. Trudonis XI, in D'Achery's spicilegium t. II, p. 705. — Aus'm Weerth, Denkm. S. 87.

Die Mailänder Nigroli und der Augsburger Desiderius Colman, die Waffenkünstler Karl's V.

Von **Wendelin Boeheim.**

Die Verhältnisse, unter welchen ein Künstler lebte, seine Bildungsanfänge, die Beziehungen zu den Zeitgenossen sind zur Beurtheilung seiner Werke so wichtig, dass der Ausspruch nicht zu gewagt ist, es sei überhaupt nur die Bedeutung eines Meisters richtig zu würdigen, wenn man die Fäden zu erblicken vermag, die ihn und seine Werke mit der übrigen Welt verbinden.

So glücklich sind wir nun freilich nicht, die Lebensschicksale der Meister, welche den Gegenstand unserer Abhandlung bilden, vollständig aufzuhellen. Es klaffen in der Kunstgeschichte noch auf dem Gebiete der grossen Kunst so bedeutende Lücken, dass es nicht Wunder nehmen kann, wenn Lebensschilderungen jener Meister, die zwischen Kunst und Handwerk stehen, noch Vieles, ja das Meiste zu wünschen übrig lassen. So ist es auch mit den Waffenschmieden der Fall, die einst des höchsten Ansehens, der vollsten Gunst der Mächtigsten sich erfreuten und deren Arbeiten die Bewunderung der Zeitgenossen in so hohem Grade erregten. Viele, ja die meisten derselben sind uns nur durch einzelne hervorragende Werke und durch kurze Erwähnungen von Zeitgenossen bekannt geworden, eine erkleckliche Anzahl figurirt in der Kunstgeschichte lediglich durch ihre Namen. Von den Meistern, welche auf dem Gebiete der Waffenschmiedekunst im 16. Jahrhunderte bedeutender hervorragten, ist die Mailänder Familie Nigroli und der Augsburger Desiderius Colman zu nennen. Von der einen wie von dem andern sind die Nachrichten so dürftig, dass wir über beide auf wenige Andeutungen angewiesen sind, die in den späteren Fachwerken immer und immer wiederholt werden. Es dürfte sich daher als gerechtfertigt erweisen, wenn wir es versuchen, die bisher aufgefundenen archivalischen Belege über deren Wirksamkeit zu sammeln und im Gegenhalte zu den noch vorhandenen Werken ein wenn auch noch lückenhaftes Bild ihres Lebens und ihrer Thätigkeit darzustellen. Dieser Versuch kann heute noch verfrüht erscheinen, wenn es sich darum handelt, der Welt ein vollendetes Ganzes zu bieten, er ist aber gewiss nicht verfrüht, wenn die Absicht dahin gerichtet ist, der Kunstgeschichte jene Materialien in guter Ordnung darzulegen, welche wenigstens bis zur Stunde über so hervorragende Repräsentanten eines Kunstfaches an's Licht getreten sind.

Lassen wir den Ausländern, den hochberühmten Mailänder Waffenschmieden und Azzimisten Nigroli den Vortritt. Schon Vasari in seinen »Vite de' piu eccellenti pittori« etc. erwähnt der vorzüglichen Arbeiten des Philippo Nigroli, er setzt aber sogleich hinzu: »er sei nicht der Einzige seiner Kunst gewesen, es gäbe noch andere in Deutschland von gleicher Berühmtheit.« Ein Zeitgenosse dieses Künstlers, Brantôme, berichtet, dieser habe sich über dringende Einladung Strozzi's auf mehrere Jahre nach Paris begeben, »s'y rendant riche de cinquante mille escus voir davantage«. Dabei rühmt Strozzi noch 1598 dessen vorzügliche Arbeiten und billige Preise. Mehr als diese dürftigen Notizen und die Nachricht, dass die Gebrüder Nigroli vieles für Karl V. und Franz I. gearbeitet haben[1]), dürfte sich in den Schriften der Zeitgenossen kaum finden lassen. Philipp und Jacob Nigroli sind als die Hauptrepräsentanten einer Specialität im Kunstgewerbe Mailands anzusehen, als die tonangebenden Führer in der Fertigung von Prunkwaffen und gewissen getriebenen und tauschirten Luxusgegenständen in den Palästen der Reichen. Schon im frühen Mittelalter war Mailand eine berühmte Stätte für die Waffenerzeugung, es lieferte Harnische und Waffen für alle kämpfenden Parteien Italiens, bald auch für die Monarchen und ihre hervorragenden Ritterschaften in Frankreich und Deutschland. Bis etwa zum Anfange des 15. Jahrhunderts waren es meist nur einfache unverzierte Gebrauchswaffen, in deren Fertigung die Mailänder Waffenschmiede so grosse Berühmtheit genossen; nicht allein ihre Güte, sondern auch die Art des Vertriebes war es, welche zu der Entwicklung der Industrie beigetragen hatte, denn schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts bemächtigte sich der Handel des Materiales und gab der Fabrication eine Gestaltung, welche von jener der übrigen Länder verschieden war. In ganz Deutschland arbeiteten die Plattner, Sarburcher, Armruster, Schwertfeger etc. auf directe Bestellung in althergebrachter Art, nicht so die Waffenschmiede Mailands und Brescias, welche ihre Erzeugnisse in grossen Massen an die Handelsherren lieferten, welche mit Hilfe der fremden Factoreien, Händler und Agenten ganz Italien, allgemach auch das Ausland mit Waffen versorgten. Diese Förderung des Vertriebes trug nicht wenig zu dem Rufe bei, welchen die Mailänder Arbeiten genossen, und erklärt das frühe Auftreten der Bezeichnung »Mailänder Harnische« in den alten Inventaren der Zeughäuser, wodurch eine bestimmte eigenartige Form im Gegensatze zur deutschen gekennzeichnet wurde. Die zunehmende Ausfuhr von Waffen musste begreiflicherweise in den verschiedenen Ländern den einheimischen Erzeugern fühlbar werden, vorzüglich in Deutschland, dessen Waffenfabrication qualitativ sich bedeutend zu entwickeln begann. Es ist interessant zu verfolgen, in welcher Art in Frankreich sich die Herrscher der ausländischen Concurrenz, die bei der geringen Entwicklung des Handwerks dortselbst schon zu einer Art Monopol ausgeartet war, zu erwehren suchten; es ist dieselbe, welche die späteren Monarchen anwendeten, um eine französische Kunst und Kunst-

---

[1]) »Filippo Negroli e fratelli (sic!) che lavarano armature stupende al re di Francia e a Carlo V.« sagt Cicognara in seiner Storia della scultura.

industrie zu schaffen. Karl VIII. berief um 1484 eine Anzahl hervorragender Waffenschmiede nach Frankreich und richtete ihnen eine Werkstätte in Bordeaux ein. Diese Emigranten vereinigten sich zu einer festen Genossenschaft, eine Massregel zum eigenen Schutze, die allerdings den Absichten des Königs abträglich war. Wir kennen von dieser Genossenschaft der Mailänder Waffenschmiede zu Bordeaux noch einige ihrer bedeutendsten Mitglieder, wie Ambrogio Caron, »demourant en sa seigneurie d'Arbi en Benauges«, wie es an einer Stelle in einem Archivstücke heisst. Er verkauft 1490 an Chartrois (wahrscheinlich an Herzog Ludwig von Chartres, den nachmaligen König Ludwig XII.) einen ungarischen (geschobenen) Harnisch und andere Harnischstücke [2]). Ferner Pierre Sonnay, ein Savoyarde, Etienne Daussonne und die Brüder Carlo und Claudio Bellon, letztere sämmtlich gebürtige Mailänder [3]).

Mit der Entwicklung der industriellen Kunst in der Renaissance begann gegen die Wende des 15. Jahrhunderts in Mailand ein Theil der fähigsten Waffenschmiede ein eigenes Specialfach zu betreiben, welches sich zur Aufgabe machte, in ihren Erzeugnissen der Prachtliebe der Grossen entgegenzukommen. Der Harnisch wurde zum Staatskleide, das alte gute Reitschwert, die sichere Hauswehre zum reichverzierten Hofdegen. Man wollte elegant am Hofe erscheinen im reichen Kleide aus Sammt und Seide. Niemand aber fühlte sich, zumal in Italien, sicher genug, um seine Brust vor einem Dolchstiche unbewehrt zu lassen. Das war das Arbeitsgebiet, welches eine besondere Classe von Waffenschmieden nun mit allem Eifer und eminentem Geschick zu betreiben begann und welches diese mit Hilfe der festorganisirten Handelsthätigkeit auch weidlich ausnützte. Bei einiger Beobachtung der Arbeiten dieser Gattung wird Niemand die Verwandtschaft derselben mit einer gewissen Art der Grosserie verkennen, wie sie gerade in Florenz, später auch in Rom geübt wurde und sich bald über ganz Norditalien und Frankreich verbreitete, und gewiss sind auf dem neuen Gebiete zunächst die Florentiner Goldschmiede nicht ohne werkthätigen Einfluss geblieben, wenn wir denselben für jetzt auch nur in den Spuren nachzuweisen im Stande sind [4]). In Beziehung auf die

---

[2]) L'armurerie milan à Bordeaux. Rev. d'Aquit., t. XII. — Arch. de la Gironde. — Glossaire archéolog. p. 72.

[3]) 1490. — »Sachent tous . . . que cum le temps passé de 6 ans ou environ Estienne Daussonne, Ambroye de Caron, Karoles et Glaudin Bellon natifs du pays de Mylan en Lombardie et Pierre de Sonnay natif de la duché de Savoye les quels ce fussent associés, acompaignés et adjustez entre eulx l'un avecques l'autre, de faire leur résidence personelle et continuelle à ouvrer et trafiquer du mestier de armurerie et ce pour l'espace de 20 ans ou environ etc.« — Gaullieur, l'armurerie milan à Bordeaux. Rev. d'Aquit.

[4]) Für die Thätigkeit der Treibarbeiter und Azzimisten in Florenz ist das Manuscript des Waffenschmiedes Antonio Petrini 1642 (Bibl. Magliab.), das zuerst Eugène Plon in seinem Werke über Cellini veröffentlichte, eine wenn auch lückenhafte, doch an sich hochwerthvolle Quelle. Unsere Beobachtungen über die Angaben dieses äusserst schätzbaren Manuscriptes beabsichtigen wir in einer späteren Abhandlung darzulegen.

Technik schreiten sie auf den alten Wegen, die aus dem Oriente hergeführt haben, sie wenden die Treibarbeit an, die erhabene und glatte Tausia, die Vergoldung, sie geben dem Eisen den grauen oder schwarzen Ton, ganz wie die Araber längst vor ihnen, aber die unvergleichlich schönen, sinnvoll gedachten figuralen Dessins, die correcte Zeichnung und graziöse Darstellung treten hier neu in's Gebiet ein und diese Vorzüge geben ihren Arbeiten ein spezielles Gepräge. So arbeiten sie die herrlich schönen, mit Reliefs geschmückten und tauschirten grauen Harnische, die Schutzwaffen all' antica in der damaligen Auffassung altrömischer Tracht, die Schwerter und Degen mit reich geschnittenen Griffen und Scheidebeschlägen, die Trabantenwaffen, Jagdwaffen etc.; aber sie bleiben dabei nicht stehen, allmälig arbeiten sie dahin, ganze Garnituren der Kleidung bis zum Schuh herab zu fertigen, sie verbinden damit auch die Pferderüstung und bilden Ross und Mann in seiner Ausrüstung im einheitlichen Stile. Zum Waffenschmiede gesellt sich nun der Sattler, der Gold- und Silbersticker, der Sporer und andere Kunsthandwerker. Und all das wird nur ausnahmsweise, etwa für ganz besonders illustre Personen, auf Bestellung gearbeitet, das Gros der Erzeugung wandert durch die Hände der Mailänder Kaufherren mittelst ihrer Agenten in ganz Europa herum, um an den Mann zu kommen. Erzherzog Ferdinand von Tirol erwirbt seinen herrlichen Harnisch für Ross und Mann durch den Welser'schen Agenten von der Mailänder Firma Battista Serabaglio e Marco Antonio Fava 1560, und fünfzehn Jahre später schreibt der Leipziger Bürgermeister an den Churfürsten August von Sachsen, es sei ein Agent aus Mailand mit einem unvergleichlich schönen Harnische gekommen, den er genau beschreibt, und stellt die Anfrage, ob der Churfürst denselben nicht kaufen wolle. Ausser diesen benannten Kunstarbeiten excellirten die Mailänder Waffenschmiede schon vom Ende des 15. Jahrhunderts her in der Verfertigung von eleganten Brigantinen und in Korazins, welch' letztere ungeachtet ihrer vollsten Sicherheit gegen Hieb und Stich ganz die Form der schönsten und reichsten Hof- oder Hauskleider besassen.

Die emsige Mitthätigkeit der italienischen Goldschmiede an der Verzierung der Waffen ist schon durch die Selbstbiographie Cellini's dargethan, heute werden diesem Meister in den Museen auf diesem Gebiete mehr Objecte zugeschrieben, als seiner Hand entstammen oder sich wenigstens erweisen lassen. Waffen- und Goldschmiedhandwerk waren aber schon ziemlich lange vor Cellini einen innigen Bund eingegangen, denn wir finden unter den italienischen Autoren vom Ende des 15. Jahrhunderts und selbst noch früher Berichte von kostbaren Prachtrüstungen und Waffen am Hofe zu Florenz, in Rom, Venedig etc. Die deutschen Herrscher fanden es ihrer Würde angemessen, in den feinen eleganten Waffenkleidungen zu erscheinen, welche aus Italien kamen. Um 1500 arbeitet der Mailänder Bernardo Canto die schöne Brigantine für Kaiser Maximilian I., welche sich heute in der Armeria Reale zu Madrid (Sammlgs.-Nr. 242) befindet. Im Innern in einem Schildchen steht der Name des Meisters:

»BERNARDI · CANTO · MEDIOLAN · OPVS«

Von dieser Zeit an nahm die Beliebtheit kunstreich geschmückter Waffen aus Italien und vorzüglich aus Mailand in enormer Progression zu, und um 1530 wendete ein Herrscher Frankreichs dasselbe Mittel seiner Vorgänger an, um gleichzeitig seinen Bedarf zu sichern und das Kunstfach im Lande heimisch zu machen. Heinrich II. berief zwei mailändische Künstler und Azzimisten Cäsar und Battista Gamber an seinen Hof. Arbeiten dieser Meister werden noch heute in Paris bewahrt [5]). Die Kunstschriftsteller überliefern uns eine kleine Reihe von Namen aus der zweifelsohne grossen Zahl der Mailänder Gilde der Kunstwaffenerzeuger, freilich nur deren Namen, ihre Werke müssen wir mühsam aus den Sammlungen heraussuchen. Wir kennen die beiden Ambrogio, Nicola Romero, Biancardi, Piatti, Bernardo Civo, Pompeo Turcone, Giovanni Figino, Francesco Pellizone, Martino Ghinelli, Bellino, endlich Bartolomeo Campi, sämmtlich Mailänder Meister, einige gehören Familien an, die in der Kunst guten Namen haben. Der letztere fertigte um 1550 den herrlichen Reiterharnisch all' antica, der Karl V. gehörte, und der nun als eine Perle in der Armeria Reale in Madrid (Sammlgs.-Nr. 2308) bewahrt wird. Das Bruststück trägt die Inschrift:

»BARTHOLOMEVS · CAMPI · AVRIFEX · TOTIVS · OPERIS · ARTIFEX · QVOD · ANNO · INTEGRO · INDIGEBAT · PRINCIPIIS · SVI · NVTRI · OBTEMPERANS · GEMINATO · MENSE · PERFECIT.«; ferner die Buchstaben: »B · C ·« und »G · G ·« Es ist nicht unmöglich, dass Bartolomeo mit den Cremoneser Malern Campi verwandt ist.

Um die gleiche Zeit wirkte Hieronymus Spacino, der Meister des berühmten Schildes Karl's V. in der Sammlung zu Goodrich-Court. Die zahlreichen Darstellungen in mit Tausia gezierten Reliefs auf grauem Eisen enthalten Szenen aus der Lebensgeschichte des Kaisers, die letzte stellt den Fussfall des Churfürsten Johann Georg von Sachsen vor Karl V. am Reichstage zu Augsburg 1547 dar. Dieser Abschluss der Lebensperiode lässt die Fertigungszeit um 1550 vermuthen. Der Name des Meisters findet sich unterhalb eines Fünfblattes rings um den Schildnabel, der Wortlaut der Inschrift ist folgender: »HIER · SPACINVS · MEDIO · BON · FACIEBAT.«

Der Text dürfte ohne Zweifel: Hieronymus Spacinus mediolanensis Bononiae faciebat zu lesen sein, woraus sich ergäbe, dass der Mailänder Meister seine Werkstätte in Bologna hatte.

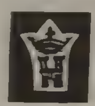
Wie dieser Meister in Bologna, so arbeiteten viele andere, aber der gleichen Schule, in anderen oberitalienischen Städten, wie um 1550 Lorenzo Guiano in Brescia: von ihm ist ein schön verzierter Harnisch in der ehemaligen Sammlung zu Pierrefonds. In derselben Stadt und vielleicht etwas früher Seraph Bresciano und Zweige der Mailänder Familien Civo und Ghinello, in Venedig endlich Paolo, genannt d'Azzimino und Paolo Rizzo, die vielleicht beide eine Person sind.

Zu den bedeutendsten Meistern in der Fertigung von künstlerisch ausgestatteten Waffen zählen die Piccinini in Mailand, Federigo, Antonio

---

[5]) Gout Paul, Le casque depuis l'antiquité etc. Gazette des beaux-arts I.

und Lucio sind Zeitgenossen der Nigroli. Lucio, von dessen Thätigkeit wenig bekannt ist, dürfte der jüngste der Brüder gewesen sein. Die nähere Beobachtung ihrer Werke führt uns auf ganz interessante Ergebnisse, die wir hier vorläufig nur andeuten können. Die Piccinini sind eigentlich Klingenschmiede, sie arbeiten ebenso für den gemeinen Gebrauch wie für den feinsten Luxus. Wir finden Klingen mit ihrer Marke und ihren Namen ebenso an Schlachtschwertern und gemeinen Haudegen, wie an zierlichen Hofdegen oder Jagdmessern, sie finden sich heute noch so zahlreich wie etwa die des Andrea Ferrara oder des Toledaners Iuan Martinez. Federigo und Antonio bezeichnen ihre Klingen zumeist mit ihren vollen Namen, führen jedoch auch eine Marke: »ein Castell mit zwei Thürmen von einer Krone bedeckt.«



Nach dem Zeugnisse der Kunstschriftsteller verdankten die Gebrüder Piccinino aber ihre Berühmtheit auch ihren Leistungen in der Verfertigung von Prunkharnischen, und es wird wiederholt erwähnt, dass dieselben die Harnische für die Familie Farnese gearbeitet hatten. Wenn dem so ist, dann besitzen die kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses in dem mailändischen Prachtharnische und den drei Sätteln, welche Alexander Farnese, Herzog von Parma, angehörten, einige der hervorragendsten Werke dieser Meister, allein keines dieser Stücke lässt durch irgend eine Marke deren Autorschaft erkennen. An einem sicher mailändischen Prunkharnische der oberwähnten Sammlungen finden wir allerdings eine der vorbezeichneten gleiche Marke, wie sie die Piccinino führten, allein derselbe gehört schon dem 17. Jahrhunderte an und dürfte wohl kaum von einem unserer Meister, möglicherweise aber von einem ihrer Nachkommen gefertigt sein. Weniger das schöne Waidmesser in Tausiaarbeit in der Sammlung zu Erbach, als der Degen im Musée d'Artillerie zu Paris (J. 43) nimmt unsere volle Aufmerksamkeit in Anspruch. Die Klinge führt den Namen des Federigo Piccinino, der reichgezierte Griff besitzt die Formen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Es ist wohl sicher, dass der letztere eine Arbeit desselben Meisters ist, nachdem eine fremde Hand innerhalb des allgemeinen Schaffensgebietes des Meisters kaum anzunehmen ist. Der Griff dieses Stadtdegens besitzt einen ovigonalen Knauf, sehr lange, gegen die Enden in Schnecken endigende Parirstangen, der Knauf ist mit feinen Akanthusblättern in hohem Relief geziert, welche mit ausserordentlicher Feinheit in Tausia geziert sind. Ganz dieselben Verhältnisse walten bei dem Prachtdegen Karl's V. ob, der in den kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses (Sammlgs.-Nr. 136) sich befindet und früher Benvenuto Cellini zugeschrieben war. Auch hier führt die Klinge den Namen Antonio Piccinino mit dem Castell als Marke, und der Griff von geschnittenem Gold und herrlich schönem Reliefemail kann hier nicht minder jemandem anderen, als eben dem in diesem Fache renommirten Kunsthandwerker zugedacht

werden[6]). Dann haben die Brüder Piccinino das schönste Werk gefertigt, das im Waffengebiete aus dieser Zeit vorhanden ist, das will für jene Zeit viel, sehr viel sagen. Kehren wir nach dieser längeren Ablenkung von der Mailänder Waffenindustrie auf unsere Meister Nigroli zurück.

Wenn uns die Schriften der Zeitgenossen, welche doch oft das Unbedeutendste in behaglicher Breite berichten, über unsere Meister Nigroli nahezu Alles verhehlen[7]), so muss eine Aufzählung ihrer vorzüglichsten authentischen Werke, nach dem Alter ihres Entstehens gereiht, uns den Mangel ersetzen; wirklich gibt uns der Ueberblick wenigstens einige nähere Daten über diese Meister und wir verdanken dies dem glücklichen Umstande, dass dieselben deutliche Signaturen an sich tragen. Das früheste bekannte Werk der Gebrüder Philipp und Jacob bewahren die kunsthistorischen Sammlungen des österr. Kaiserhauses zu Wien im unteren Belvedere. Es ist eine getriebene Sturmhaube und ein schön gearbeiteter Schuppenpanzer, eine sogenannte Brigantine, beide in gebräuntem Eisen, welche Franz Maria von Ruvere-Montefeltre, dem Herzoge von Urbino (1491—1538), angehört hatte (Sammlgs.-Nr. 212. III. Saal). Die offene Sturmhaube ist von eigenthümlicher Bildung und stellt ein gelocktes Menschenhaupt im antikisirenden Stile der Renaissance dar; an den beweglichen Backenstücken sind menschliche Ohren ausgetrieben ganz ähnlich der Sturmhaube Karl's V. in der Armeria zu Madrid (Sammlgs.-Nr. 2316), welche die Gebrüder ein Jahr später fertigten. Am Nacken liest man die Inschrift:

PHILIPPI · NIGROLI · JAC · F · MEDIOLANENSIS · OPVS · MDXXXII.

Sehen wir von dem Latein der guten Meister ab, auf dessen Correctheit wir bei allen ihren Signaturen verzichten müssen, so erhellt aus diesen, dass die Brüder Philipp und Jacob die Fertiger dieses Werkes im Jahre 1532 waren. Philipp nennt sich hier voran als Hauptarbeiter, er dürfte wie der berühmtere auch der ältere gewesen sein. Was uns aber an dem Werke selbst auffällt, ist der Abgang jeder Ausschmückung in Tausia. Die Sturmhaube wie die Achselstücke sind ausserordentlich scharf getrieben und jedes Detail en repoussé motivirt, nichts aber gemahnt an die Absicht, die Einzelnheiten mit Gold aufzuhellen.

Ein Jahr darauf finden wir an dem Harnische Karl's V. in der Armeria in Madrid (Sammlgs.-Nr. 2316) die Tausia, wenn auch noch massvoll, doch mit Entschiedenheit angewendet. Die Sturmhaube stellt auch hier ein gelocktes Haupt dar, die Backenstücke schliessen am Kinn zusammen und lassen geschlungene Haarpartien erkennen. Der übrige Theil des Harnisches gibt die Tracht eines Imperators in der Auffassung der Renaissancezeit wieder. Die Inschrift lautet:

---

[6]) Jos. Arneth, Studien über Benvenuto Cellini. Denkschriften der k. k. Akad. d. Wissenschaften, Bd. IX, 1859.

[7]) Es ist auffällig, dass Morigia in seinem Werke »La Nobiltà di Milano« 1595. n welchem der Autor doch eine ziemliche Reihe von Mailänder Azzimisten anführt, so bedeutende Kunsthandwerker, wie die Nigroli es sind, unerwähnt lässt.

JAC · PHILIPPVS · NECROLVS · MEDIOLAN · FACIEBAT · MDXXXIII.

Aus diesem Wortlaute, wie an dem der Inschrift auf dem Rundschilde mit dem Löwenhaupte, der aus dem gleichen Jahre stammt und sicher zu dem oberwähnten Harnische gehört, schiene es, als wäre Jacob und Philipp eine Person, aber, wie gesagt, auf die wörtliche Fassung der Signatur ist nicht viel zu geben, es ist dies aus dem nächstältesten Werke von 1535, einer Sturmhaube, deutlich zu ersehen, welche gleichfalls Karl V. angehörte und in der Armeria zu Madrid (Sammlgs.-Nr. 2323) bewahrt wird, deren Signatur folgende Fassung hat:

SIC · TVA · INVICT · CAESAR · — F · ET · FRA · DE · NEGROLI · FACIEBANT ANNO · MDXXXV.

In dieser Signatur ist die Mehrzahl wieder deutlich genug ausgedrückt und ungeachtet der Abbreviaturen erkenntlich, dass Philipp und dessen Bruder oder Brüder die Verfertiger der Sturmhaube sind.

In dem nächstältesten Werke, dem Harnische Karl's V. in der Armeria zu Madrid (Sammlgs.-Nr. 2507), vom Jahre 1539 scheint es, als wären ihrer mehr Brüder als die bisher bekannten, denn wir lesen auf selbem:

PHILIPPVS · JACOBI · ET · FRATR · NEGROLI · FACIEBANT · MDXXXIX.

Das Gleiche ist bei dem Schilde mit dem Haupte der Minerva in derselben Sammlung der Fall (Sammlgs.-Nr. 1666), der vom Jahre 1541 datirt und die gleiche Inschrift trägt.

Und in der That tritt wenige Jahre später ein weiterer Meister Nigroli auf. Wir finden nämlich schon im Jahre 1547 in Nicolaus Mameranus, Catalogus Familiae totius Aulae Caesareae, Coloniae 1550 unter den Hofkünstlern Karl's V. als »Alii artifices« angeführt: »Fabianus de Avila et Franciscus Nigrolle, Mediolanen. deauratores.«

Dieser Francesco wird von neueren Schriftstellern für den Sohn eines der obbezeichneten Brüder Philipp und Jacob gehalten; es scheint aber nach den letzten Signaturen fast, als hätten wir es hier mit einem jüngeren Bruder zu thun, obwohl es in der Zeit nicht ungewöhnlich war, der Bezeichnung Bruder eine weitere Ausdehnung zu geben, doch wird ein Beleg für die verwandtschaftlichen Beziehungen Francesco's nirgends angeführt.

Immerhin haben wir in dem Umstande, dass uns Francesco schon 1547 als Hofkünstler entgegentritt, allen Grund anzunehmen, dass wir es um diese Zeit mit einem bereits vollständig gebildeten und hochangesehenen Künstler zu thun haben, allein zur Constatirung dieser Thatsache fehlt es uns an beglaubigten Werken dieses Meisters; es geht uns darin umgekehrt wie mit seinen Vorgängern, fehlten uns dort archivalische Belege über ihre Thätigkeit, so fehlen uns hier Werke seiner Hand. Francesco wird in den Acten des Archivs von Simancas 1549 »armero del Emperador« genannt, er erhält in dem Zeitraume von 1549 bis 1551 und zwar 10. November 1550 auf Abschlag der 1100 Scudi, welche er für das Gold und auf die Arbeit, die er für Philipp von Oesterreich in Tausia ausführen soll, 416 Scudi, ferner für einen Harnisch und gewisse Pferderüstungsstücke (garniciones de Cavallo) 372 esc. d'or. Letztere

Zahlung erfolgt in Mailand am 25. Juni 1551, und er wird in dem Acte »dorator de S. Majestád« genannt.

Wie Philipp und Jacob hauptsächlich für Karl V. arbeiten, ebenso erstreckt sich nachweislich die künstlerische Thätigkeit Francesco's vorzugsweise auf Philipp II. von Spanien noch vor dessen Regierungsantritt, die Thatsache jedoch, dass wir von ersteren nur bis zum Jahre 1541 beglaubigte Werke kennen und letzteren schon 1547 und allein in den Listen des kaiserlichen Hofstaates finden, liesse die Annahme zu, dass die beiden älteren zwischen 1541 und 1547 aus dem Leben schieden; nach Andeutungen, welche wir später erwähnen, scheinen jedoch beide noch 1552 am Leben gewesen zu sein. Die Lebensdaten der beiden älteren Nigroli sind bis nun nicht zu bestimmen gewesen, Francesco jedoch dürfte, da er schon um 1547 als Hofkünstler auftritt, spätestens 1520 geboren sein. Sichere Angaben über seine Lebensdauer finden sich nirgends; bis 1552 ist seine Thätigkeit nachgewiesen. Von Francesco ist, wie gesagt, noch kein Werk bekannt geworden, das seine Signatur an sich trägt. Es wäre dem Verfasser ein Leichtes, in der Armeria zu Madrid auf Harnische Philipp's II. hinzuweisen, welche nicht nur den Charakter Mailänder Arbeiten an sich tragen, sondern auch mit ziemlicher Sicherheit auf Francesco's Hand schliessen lassen, namentlich ist dies bei einem tauschirten Harnische dieses Prinzen der Fall, der aller Wahrscheinlichkeit nach mit jenem »tauschirten« identisch sein dürfte, welcher in den erwähnten Rechnungen der Archive 10. November 1550 Erwähnung findet. Es ist jedoch fraglich, ob es in der Kunstforschung angezeigt sei, den sicheren Boden zu verlassen und uns auf den mehr oder minder unsicheren der Vermuthungen und Hypothesen zu begeben.

Lange bevor die Gebrüder Nigroli zu Mailand durch ihre vortrefflichen Arbeiten die Aufmerksamkeit erregten, war ein deutscher Waffenschmied bei den höchsten Persönlichkeiten seines Vaterlandes zu hohem Ansehen gekommen; es ist dies der Augsburger Desiderius Colman, »der Harnischmacher Karl's V.«, unter seinen Zeitgenossen kurzweg der Helmschmied genannt. Ungeachtet der unläugbaren Verdienste der beiden Stetten um die Kunstgeschichte Augsburgs fehlt es uns dennoch an Biographien der Künstler und Kunsthandwerker dieser Stadt, wie wir sie über Nürnberger Meister durch Neudörfer, Doppelmayr und Gulden besitzen. Colman soll nach Stetten 1470 zu Augsburg geboren worden sein. Wiewohl dieser Autor seine Quelle hiefür nicht angibt, so erscheint uns doch dieses Geburtsdatum nicht unglaubwürdig, denn im Jahre 1516, also in seinem 46. Jahre, ist Colman bereits seiner trefflichen Arbeiten wegen geschätzt und arbeitet kunstreiche Werke für Kaiser Maximilian. In diesem Jahre bestellt der Kaiser durch den nied.-öst. Vicedom Laurenz Saurer bei ihm zwei »stickher« auf hölzernen Rossen, die er dem jungen König von Ungarn verehren will. Darunter sind zwei mit Stechzeugen ausgerüstete Figurinen zu verstehen, welche mit Stechstangen bewehrt und auf hölzernen Rossen sitzend gegeneinander ansprengend dargestellt waren. Ein Jahr später, 1517, befiehlt der Kaiser in einem Schreiben aus Turnhout vom 1. April, es sollen ihm 30 Mark Silber auf den silbernen Harnisch gegeben

werden, den er nun machen soll. Diese Stelle aus Acten des k. k. Hof- und Staatsarchives[8]) lässt deutlich erkennen, dass es sich hier um ein bedeutenderes Kunstwerk, einen Prunkharnisch im vollen Sinne des Wortes handelt. In demselben Jahre, am 17. August, werden ihm 26 Gulden rh. für den Harnisch des kaiserlichen Thürhüters Onoferus Ellenpogen gutgeschrieben. Nun folgt eine weite Lücke in dem künstlerischen Leben des Meisters, die bisher nicht ausgefüllt ist, denn wir erfahren erst 1544, also in seinem 74. Lebensjahre, etwas von ihm. Im Jahre 1544 soll er sehr viel Arbeit für Karl V. gehabt haben, wesswegen dieser an den Rath schrieb, dieselbe fördern zu wollen. Zweifelsohne bezieht sich die Stelle in den Armentas de la casa de Don Phelipe de Austria: »En Ausburg 755¼ escudos de oro por dioz copas (Helme) de plata dorada compradas aqui a razon de 17½ g. 16 florines el marco. Ang. 25. Febr. 1549« auf Colman. In diesem und dem folgenden Jahre fertigt er den prächtigen Harnisch für Erzherzog Philipp II. Derselbe ist mit reizenden Grotteskenreliefs in den breiten Strichen und Rändern ausgestattet. Am Rücken liest man die Jahrzahl 1549 YS, am Visir des Helmes: DESIDERIO · COLMAN · IN · AUGUSTA · 1550. (Sammlungs-Nr. 2433). In den Archiven zu Simancas haben sich auch Rechnungen gefunden, von denen die nächstfolgend citirte Stelle auf diesen Harnisch sich bezieht. »A Colman, armero, de Augusta, 2000 escudos de oro en cuenta de 3000 que ha da aver por unas armas que hace para mi servicio. — Augusta 22. Oct. 1550.« Im Jahre 1551 am 27. Februar erhält er auf Rechnung dessen, was er zu erhalten hat, 400 Dukaten für einen schwarzen Harnisch, welchen er für Philipp II. gemacht hat; ebenso am 12. Mai dieses Jahres 650 Thaler für eine gelieferte Waffe[9]). Wir wenden uns nun zu einem weiteren Werke, welches deutlich des Meisters Namen und die Jahreszahl der Fertigung an sich trägt; es ist dies der prachtvoll getriebene Rundschild in der Armeria zu Madrid (Inv.-Nr. 557), derselbe trägt rings um das Buckelhaus auf einem Bande die folgende Inschrift:

»DESIDERIO · COLMAN · KAYS · MAYT · HARNASCHMACHER · IN · AVGVSTA · DEN · 15. APRILIS · IM · 1552 JAR.«

Rings um das Buckelhaus sind in vier Cartouchen figurale Szenen im Relief dargestellt, welche den Krieg, den Frieden, die Kraft und die Weisheit personifiziren. Am Rande finden sich sehr bewegte Jagdszenen, bei welch' einer wir etwas verweilen wollen, weil sie ein interessantes Streiflicht auf den Meister im Verhältniss zu seinen berühmten Zeitgenossen, den Nigroli, wirft. Wir sehen nämlich unter anderen gewiss beziehungslosen die folgende Szene: Ein wilder von einem Reiter und zwei Hunden gehetzter Stier rennt wüthend gegen drei bewaffnete Männer an; einer derselben ist in die Kniee gesunken, einen ovalen Schild vorhaltend, auf welchem deutlich der Name NEGROL zu lesen ist. Da haben wir in einem kleinen Reliefbilde den ganzen Künstler-

---

[8]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchst. Kaiserhauses, I. Band, 1882. Regesten.

[9]) Gazette des beaux-arts 1869, pag. 85, E. de Beaumont, Etat de dépenses de la maison de Don Philipp d'Autriche 1549—1551.

stolz des im hohen Greisenalter stehenden Meisters ausgedrückt und die Rivalität gegen die ihm am gefährlichsten erscheinenden welschen Meister constatirt. Dieser versteckte Hieb des ehrgeizigen Künstlers erscheint wichtiger als alle Acten und Documente, welche über denselben bisher gefunden wurden; wir hören zum ersten Male ihn selbst, was sein Herz vor Allem bewegt, es ist die bittere Feindschaft gegen welsche Concurrenz, aber wir erkennen nebenbei an diesem und an anderen Werken Colman's, besonders aber an dem erwähnten Harnische Erzherzogs Philipp's von 1549—1550, dass er darauf hinarbeitet, seinen Decors den Charakter italienischer Arbeiten zu geben, ja viele seiner ornamentalen Compositionen scheinen nach italienischen Vorbildern gearbeitet zu sein, einige würden selbst Kenner für italienische Arbeiten ansehen. Ganz denselben Charakter tragen auch die ornamentirten Streifen an sich, welche wir auf einem Harnische Karl's V. erblicken, welcher in den kunsthistorischen Sammlungen des österr. Kaiserhauses bewahrt wird. Dieselben sind zwar nicht getrieben, sondern gegossen und aufgenietet, sie sind aber in der Wahl der Motive und deren Gruppirung untereinander so ähnlich, dass es keinem Zweifel unterliegt, in letzterem Harnische ungeachtet einer fehlenden Signirung eine Arbeit Colman's zu erblicken. Am deutlichsten drückt sich dieses an dem zu diesem Harnische gehörigen Rundschilde aus, auf dessen breiter Randborde ein Kampf wilder Männer dargestellt ist, wieder ein Italien eigenthümliches Sujet, das in seiner Composition unverkennbar an Colman'sche Arbeiten sich anlehnt.

Es scheint hier der Ort, zu erörtern, ob unser Meister die Stellung eines Hofkünstlers bekleidet hat. Im erwähnten »Catalogus Familiae totius Aulae Caesareae von 1550«, in welchem, wie berichtet, Francesco Nigroli figurirt, erscheint Colman nicht, wohl aber ein anderer Waffenschmied, von welchem allerdings schöne und tüchtige Plattnerarbeiten bekannt sind, die aber zu den Leistungen Colman's weit nicht hinanreichen; es ist dies der älteste Sohn gleichen Namens des 1539 verstorbenen Plattners Wilhelm von Worms in Nürnberg. Es ist nach den mitgetheilten Thatsachen zweifelhaft, ob der Meister auch im Jahre 1552 die Würde eines Hofkünstlers bekleidete, er nennt sich auch auf dem Schilde nicht »Harnischmeister«, wie dies üblich war, wohl aber und vielleicht nicht ohne Absicht »Harnischmacher«, und es scheint fast, als sei dieser Text direct an die Adresse der Nigroli gerichtet.

Wir gelangen nun in der chronologischen Folge auf ein Werk, das nebst dem deutlichen Monogramme ganz den Charakter der Arbeiten Colman's an sich trägt und das abermals wieder nebst seinem künstlerischen Werthe durch eine inschriftliche Bemerkung unser volles Interesse in Anspruch nimmt. Es ist dies der aus Kupfer getriebene Rundschild, welcher sich im Museum von Tsarskoe-Selo befindet und dort für ein italienisches Werk gehalten wird. Dass der schöne Schild aus der Werkstätte Colman's stammt, ist über allen Zweifel erhaben. Die äussere Randumfassung, welche Jagdszenen, die nächst um das Buckelhaus laufende Borde, welche bewegte Kampfszenen enthält, lassen in ihrer Composition wie im Charakter, ganz abgesehen von dem vorfindlichen Monogramme, den italienisirenden Stil des Meisters erkennen. Jeder

Zweifel über die Provenienz des Werkes wird durch die Mitteldarstellung zerstreut, denn wir ersehen in ihr die genaue Wiederholung eines der vier Cartouchenbilder im Rundschilde von 1552 in Madrid, welche wir vorhin erwähnt haben: den Frieden darstellend. Unterhalb dieser Darstellung lesen wir eine kurze Inschrift, die uns überrascht. Die Inschrift lautet:

»ROMA · MDLVI · D · C.«

Wir stehen hier vor einem Räthsel und müssen uns Angesichts dieses Wortlautes die Frage aufwerfen: Ist der sechsundachtzigjährige Meister im Jahre 1556 in Rom gewesen? Zur Beantwortung derselben müssen wir die Bemerkung einfliessen lassen, dass wir es hier möglicherweise mit einem Sohne gleichen Namens zu thun haben können, der wirklich in Rom und in der Art seines Vaters gearbeitet hat. Die Fälle sind in der Kunstforschung häufig genug vorkommend, dass aus Einem Künstlernamen plötzlich zwei Individualitäten sich entwickeln. Hat sich auf Grund von Documenten ja auch aus zwei Nigroli ein dritter und nicht unbedeutender herausgelöst. Dass die Familie Colman mit dem Tode des Meisters nicht erlosch, dafür haben wir Beweise, denn 1609 starb der Harnischpolirer Conrad Colman, er liegt mit seiner Ehewirthin am Johannisfriedhofe zu Nürnberg begraben und selbst noch später finden wir Personen dieses Namens im Fache thätig[10]). Desungeachtet können wir uns dieser Annahme, die allerdings den gordischen Knoten zerhauen könnte, nicht hingeben. Es treffen einige Umstände zusammen, die uns wieder direct auf den Meister leiten, nachdem wir vergebens nach einer Andeutung über die Existenz eines gleichnamigen Sohnes gesucht hatten. Der Meister befand sich zur Zeit allerdings in einem Alter, in welchem das Schaffen von derlei Arbeiten zu den Seltenheiten zu zählen ist; erwägen wir aber, dass der Künstler ein leichter zu bearbeitendes Material, das Kupfer, gewählt hat, dass

---

[10]) Es ist zur allseitigen Beleuchtung dieses Fragepunktes nicht unwichtig, dass dem Meister bisher auch Werke zugeschrieben wurden, die nach den gegebenen Daten unmöglich mehr von dessen Hand herrühren können. So wird bis in die neueste Zeit der herrlich schöne Prunkharnisch des Churfürsten Christian II. von Sachsen (1583—1611), der in der K. Sammlung in Dresden bewahrt wird und vom Jahre 1599 datiren soll, für eine Arbeit Colman's gehalten. Diese Annahme ist, soweit sie sich auf unseren Meister bezieht, schon darum irrig, als derselbe das schöne Werk in seinem 129. Lebensjahre geschaffen haben müsste, was wohl Niemand annehmen wird. In der K. Sammlung in Dresden wurde bisher den Marken der Waffen wenig Aufmerksamkeit zugewendet, ungeachtet dieselben zur Bestimmung der Meister vor Allem beachtet werden müssen. Gerade der Prunkharnisch Churfürst Christians II. führt, wenn wir nicht irren, eine Plattnermarke neben dem Augsburger Beschaustempel und zwar das sogenannte »Dreibein«, das gleiche Zeichen führt ein mit vergoldeter Aetzarbeit gezierter Turnierharnisch in den kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses zu Wien, der das Datum 1571 trägt, ferner den Harnisch Philipps II. in der Armeria Reale zu Madrid (Sammlungs-Nr. 2419). Wir haben dieses Zeichen in keinem früheren Werke zu entdecken vermocht und halten es für das des Anton Pefenhauser oder Pfeffenhauser, der nachweislich von 1566 bis 1594 in Augsburg thätig war und mit dem sich die Kunstgeschichte noch eingehender zu beschäftigen haben wird.

vorkommende Wiederholungen von Darstellungen auf ein Ermüden der künstlerischen Kraft schliessen lassen, dann erscheint es uns ganz annehmbar, dass wir es mit einer der letzten Arbeiten der zitternden Hand des greisen Meisters zu thun haben. Dass derselbe den Schild, wie angegeben, in Rom gearbeitet haben soll, ist vollständig auszuschliessen. Die ganze Signatur ist sicher eine Finte, die ihre Erklärung in der Rivalität gegen die Italiener findet, von der wir authentische Beweise erbracht haben. Des Meisters lebenslanges Streben war darauf gerichtet, seine italienischen Zeitgenossen in der künstlerischen Vollendung und der Technik seiner Werke zu übertreffen; dass er hiezu die stilistischen Wege der Feinde gewählt hatte, mag ein Fehler gewesen sein, immerhin aber stehen ähnliche Verirrungen nicht vereinzelt da. Colman wollte durch diese Signatur darlegen, dass das vor Augen liegende Werk durch seinen Kunstwert als eines der besten italienischen gelten könne; hielt es irgend Jemand wirklich für ein in Rom gefertigtes Werk, dann vielleicht rieb sich der von seiner Kunst eingenommene Meister vergnügt die Hände und fand in dieser gelungenen Irreführung vollends seine Befriedigung.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Olmütz. Die Wandgemälde im Dom und in der Dominicanerkirche.

Urkundliche Nachrichten lassen darauf schliessen, dass Mähren trotz seiner ungünstigen Lage, abseits von den alten Pflegestätten der Kunst, vom 15. Jahrhundert an, in ziemlich beachtenswerther Weise an der Kunstbewegung theilgenommen hat. Namen wie die eines Anton Pilgram, des Goldschmiedes und Kupferstechers Wenzel von Olmütz, des Illuminators des Znaimer Codex Wolfgang Fröhlich [1]), der beiden Buchdrucker Valentin und Mathias von Olmütz, von denen ersterer seine Kunst nach Portugal, letzterer nach Italien trug, deuten an, dass sich in Mähren, speciell in seiner alten Hauptstadt Olmütz ein reges Kunstleben entfaltet hatte, dessen Früchte nicht localisirt blieben, sondern auch auf andere Gegenden einwirkten. — Wenn auch einerseits die Annahme, dass Mair von Landshut und Wenzel Jamnitzer von Geburt Mährer gewesen seien (der erstere angeblich in dem mährischen Orte Landshut — letzterer in dem Orte Jamnitz geboren) und eine Zeit lang in Olmütz gewirkt hätten, unstichhältig ist, so können wir doch andererseits nach Urkunden, die Camesina über die Olmützer Goldschmiede Merten Paumgartner und Christian Müllner betreffs ihrer Thätigkeit an dem Sarge für den Leichnam Leopold d. H. in Klosterneuburg [2]) veröffentlichte, auch auf eine blühende Goldschmiedekunst in Olmütz schliessen, deren Resultate wir allerdings nicht mehr kennen.

Reichlicher sind die Spuren, welche die Malerei uns aus jenen Tagen hinterlassen hat, aus denen wir wenigstens den Charakter derselben fixiren können. Es sind dies vor Allem die Wandgemälde im Kreuzgange des Domes zu Olmütz. Der Kreuzgang, ein seiner gegenwärtigen Gestalt nach spätgothisches Bauwerk der Mitte des 15. Jahrhunderts, befindet sich an der Nordseite des Domes in die Reste einer romanischen Herzogsburg eingebaut, von welcher sich in der oberen Wand noch zehn rundbogige, gekuppelte Fenster

---

[1]) Vergl. v. Eitelberger, Jahrb. für Kunstwiss. II, p. 238 und Ilg, Mitth. der Centr.-Comm. XV, p. 89.

[2]) Mitth. der Centr.-Comm. 880—882.

mehr oder weniger gut erhalten haben [3]). Die ursprüngliche Anlage desselben geht bis in die Zeit des Bischofs Bruno (1245—1281) hinauf. Er umschliesst einen nahezu quadratischen Hof auf vier Seiten, öffnet sich gegen denselben in spitzbogigen Fenstern mit spätgothischem einfach profilirtem Maasswerk und weist auf den Bogenfeldern der nördlichen und östlichen Rückwand, sowie theilweise an anderen Stellen Reste von Wandmalereien auf, welche ehemals den ganzen Raum der Bogenfelder bis zu einer Entfernung von circa $1^3/_4$ m vom Boden, bei einer Höhe von 2,8 und einer unteren Breite von 3,1 m, füllten [4]).

Im 1. Bogenfelde an der Nordseite haben sich nur noch zwei Figuren erhalten; oben in der Mitte thront Christus in der Mandorla in rostrothem Gewande, neben ihm rechts kniet Johann d. T. in grünem Kleide mit rothem Mantel; alles Uebrige ist verschwunden bis auf geringe Reste einer Vorzeichnung in dünnen lichtgrauen Pinselstrichen und einer circa 8″ breiten Lünettenumrahmung, welche spätgothisches Rankenornament — weiss auf zinnoberrothem Grunde — zeigt. Die Köpfe sind einfach gezeichnet, mit gelblich braunen Schatten modellirt und nicht ohne Adel, die Gewandfalten fliessend und etwas brüchig. Lippmann vermuthet hier die Reste eines jüngsten Gerichtes, nach Analogie der Darstellung in der Hieronymuscapelle des alten Rathhauses [5]).

Im 2. Felde befinden sich die Reste einer Verkündigung; erhalten ist zum grösseren Theile die Gestalt Maria's, an dem Betschemel knieend und nach dem Engel zurückblickend, der ihr, eine Bandrolle in den Händen haltend, naht. Der Kopf der Madonna bildet ein langgestrecktes Oval, das von hellblondem welligen Haare eingerahmt wird; die Augen sind dunkel und gross, die Nase lang, das Kinn schmal; die Schattenangabe ist wie an dem früheren Bilde einfach durch helle bräunliche Töne bewirkt, das Haar durch feine röthliche Pinselstriche ausgearbeitet. Reste eines blauen Kleides und rothen Mantels sind sichtbar; in der Rechten hält sie ein Gebetbuch. Den Betschemel bedeckt ein rother Stoff mit weissem Nelkenmuster in Renaissanceform. Hinter der Madonna fällt ein rother Baldachin herab, den ein kleiner schwebender Engel hält; oben die kleine segnende Halbfigur Gott Vaters. Das Kleid des verkündenden Engels ist gelb, der Mantel roth. Auch hier haben sich Theile einer spätgothischen, in weiss und schwarz ausgeführten Bordüre erhalten. Die nach der Verwitterung der Farben sichtbar gewordene Vorzeichnung ist wie beim ersten Bilde in feinen hellgrauen Strichen gehalten,

[3]) Mittheilungen 71, p. 142 ff.

[4]) Vergl. Lippmann, Mitth. der Centr.-Comm. 875, p. 22.

[5]) Letztere sind nun, nachdem sie fast ganz unkenntlich gemacht worden waren, durch Holzverkleidungen und Bilder verdeckt; das jüngste Gericht zeigte, wie das erwähnte Fresco, Christus in der Mandorla, zu beiden Seiten Maria und Johannes den Täufer, ferner Apostel und Heilige und unter diesen die Chöre der Seligen und Verdammten. Von den Gemälden in der Capelle war es mir nur vergönnt, die überlebensgrosse Halbfigur eines Johannes d. T. in einer Seitenlünette zu sehen, und so weit es der Zustand des Bildes zuliess, zu copiren. Der breite, edelgeformte Kopf mit dem mächtigen dunkeln Bart und Haar zeigte grosse Verwandtschaft mit dem Kopfe des Johannes im Kreuzgange.

die besonders den brüchigen Faltenwurf der Kleider der Madonna markiren. Der Typus des Kopfes der Jungfrau, die zarte Innigkeit, welche über sie wie über den Engelskopf gebreitet ist, die blassen Farben lassen, wie Lippmann treffend hervorhebt, ulmischen Einfluss erkennen.

Verhältnissmässig am besten erhalten ist die Anbetung der heiligen drei Könige im 3. Felde. Im Vordergrunde, in der Mitte des Bildes, sitzt die Madonna und hält auf den Knieen das Kind. Der Kopftypus ist sehr von dem auf der Verkündigung verschieden; breite Stirn, derbe Nase, grosse Augen, volle rothe Wangen und Lippen; das Christuskind, das wie die Madonna ein rothes Perlenhalsband trägt, ist von hässlichem, fast negerhaften Typus; bekleidet ist die Madonna mit weissem Untergewand und hellblauem, in reichen Falten herabfliessenden Mantel. Rechts und links knieen zwei Könige, der eine in grünem, der andere in rothem hermelinverbrämtem Mantel mit goldenen Halsketten, der rechts einen goldenen gebuckelten Renaissancepokal darbringend; der dritte König, von orientalischem Typus, kniet hinter dem linken und ist nur noch wenig kenntlich. Eine grosse Menge Gefolges in der Tracht um das Jahr 1500 gruppirt sich um die genannten Personen; drei tragen (ehemals vergoldete) Kronen in Lilienform, andere Pokale, Schwerter, Fahnen und Hellebarden. In der Mitte des Hintergrundes erhebt sich eine kühne rundbogige Renaissancearchitektur mit zerbrochenem Sparrenwerk am Dache, darüber der fünfzackige goldene Stern. Rechts davon eine Hügellandschaft mit roth bedachten Häusern, links ein Trupp von Reitern in türkischer Tracht mit flatternden Fähnlein. Die Zeichnung ist in dicken schwarzen Pinselstrichen vorgerissen, die Farben wie colorirend darüber aufgetragen. An einzelnen Stellen, wie beim Scepter des Königs zur Linken, bei einem Schwertträger ist die Vorzeichnung nicht eingehalten; man bekommt dadurch den Eindruck, als ob eine spätere sorglose Hand eine Uebermalung vorgenommen hätte; die Farben der Gewänder sind zum grössten Theile verblichen, bis auf einzelne hellgelbe Kleider mit rothen Schatten, welche die coloristische Wirkung des Bildes vollkommen zerreissen; die Köpfe sind kräftig und energisch gezeichnet, wie in Holzschnittmanier, mit sichtbarem Streben nach Charakteristik. Es ist eine figurenreiche effectvolle Composition, die uns hier entgegentritt, an die flandrische Schule des 15. Jahrhunderts und an die Nürnberger erinnernd.

Unter der Anbetung finden sich Spuren eines Schweisstuches der Veronica in breiter, runder Arcadenöffnung aufgehängt, zu beiden Seiten in kleineren Arcaden die Spuren von zwei Figuren.

Gegenüber zu beiden Seiten des Fensters erblicken wir zwei männliche Halbfiguren, direct auf den Stein gemalt, mit blonden bartlosen Köpfen, deren gelblichweisser Localton durch wenige röthliche Schatten und weiss aufgesetzte Lichter modellirt ist, wie die Köpfe an der Verkündigung. Das Haar ist bei beiden lichtblond. Beide tragen Priesterkleider. Inschriften lassen sie als die beiden Propheten Amos und Jesaias erkennen.

Im 4. Felde finden sich nur noch dürftige Spuren, die keinen Schluss auf die ehemals hier dargestellte Scene zulassen; in der Mitte des Vordergrundes sind nur noch scharfe rothe Contouren zweier Frauenkleider mit

brüchigen Falten sichtbar, an anderen Stellen eben solche Spuren von Köpfen mit Heiligenscheinen.

Nun folgen zwei leere Wandflächen; hierauf in der 5. Lünette (der 1. gegen Osten) Christus am Kreuz, mit Maria und Johannes, erstere mit Spuren eines rothen Kleides mit blauem Mantel, letzterer fast ganz verblichen. Zu Füssen des Kreuzes kniet links in verkleinerter Figur der Donator (oder Maler?), ein bartloser älterer Mann mit schwarzem Barett und lichtgrauem Gewande, neben ihm eine Frau mit lichtgrauem, das Kinn verhüllendem Kopftuch und Kleide und schwarzem Mantel, die Hände gefaltet. Ueber beiden schwebt das Künstlerwappen, drei weisse Schildchen in Roth, mit Helm und ausgezackter weissrother Helmdecke. Spuren eines grösseren Wappens — mit drei gekreuzten goldenen Pfeilen im rothen Felde — finden sich in der rechten, ein drittes in der linken Ecke.

Im 6. Felde daneben war eine Beweinung Christi dargestellt. Die theilweise in der Zeichnung noch wohlerhaltenen Köpfe sind in ihrer zarten Innigkeit denen der Verkündigung nahe verwandt.

Das 7. Feld, in welchem sich eine Eingangsthür befunden haben mochte, ist leer. Im 8. finden wir eine Auferstehung. Die Figur des neben dem Grabe stehenden Erlösers mit der Kreuzesfahne ist in ihrer oberen Hälfte noch ziemlich gut erhalten und zeigt sanfte, schöne Züge, mässig bräunlich schattirt, wie die Köpfe auf der Verkündigung. Rechts bemerkt man noch einen graciösen Engelskopf mit lockigem Haar.

Das letzte blossgelegte Wandgemälde im 8. Felde nebenan zeigt, um einen grossen dorngekrönten Christuskopf gruppirt, die Symbole des Leidens Christi; es ist nur zum geringsten Theile sichtbar, da ein grosses Oelbild darüber hängt.

Auch in den übrigen Feldern des Kreuzganges treten noch Spuren von Wandgemälden hervor, die im Laufe dieses Jahres noch enthüllt werden dürften; so ein rothes faltiges Gewand an der Wand neben der Eingangsthür in der südwestlichen Ecke. In der anstossenden St. Johanniscapelle, die gegenwärtig als Depot benützt wird, scheinen durch die Tünche an den Seitenmauern deutlich Nimben durch; ebenso werden ornamentale Malereien in den Gewölbezwickeln sichtbar. Ein zierliches Btattornament schmückte einst auch die Deckenwölbungen des Kreuzganges, doch ist dasselbe nun bis auf sehr geringe Spuren verschwunden.

In den Darstellungen des Kreuzganges ist ein gewisses System nicht zu verkennen; an den Wandflächen der Nord- und Ostseite finden wir in historischer Aufeinanderfolge Scenen aus dem Leiden Christi dargestellt, beginnend von der 2. Lünette mit der Verkündigung, während das jüngste Gericht in der 1. Lünette den Abschluss der ringsum laufenden Darstellungen gebildet haben mochte. An der Fensterseite waren Einzelnfiguren von Propheten, Sybillen und Aposteln dargestellt. Die Wandgemälde sind das Werk einer in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Olmütz sesshaften Malergilde, die an der Kreuzigung ihr Wappen anbrachte und von der mindestens zwei verschiedene Meister an der Ausführung betheiligt waren; beide fussen noch in mittel-

alterlichen Traditionen, der eine lehnt sich dabei an die rheinisch-ulmische Weise an, in seinen sanften feinen Köpfen, seiner feinen Contourirung mit blassen röthlichen Strichen, der andere derbere an die nürnbergische Schule. Beide scheinen nach ihrer Art die Zeichnung in sicheren Strichen aufzutragen und dann mehr colorirend als eigentlich malend vorzugehen, mehr Illuminatoren und Holzschneider als Maler im grossen Stiel gewesen zu sein, oder doch zu ihren Gemälden Holzschnitte deutscher Meister als Studien benützt zu haben. Die Entstehung der beschriebenen Wandgemälde können wir uns nur, wie erwähnt, um das Jahr 1500 denken. In späterer Zeit dürften theilweise sehr weitgehende Uebermalungen stattgefunden haben.

Dem Meister der Verkündigung verwandt ist jener, von dem die vier kleinen Fresken mit Scenen aus der Passion herrühren, die sich an der Wand des linken Seitenschiffes im Dome erhalten haben. Es sind circa 1½ m hohe und nicht viel breitere Bilder, je zwei über einander als Reste eines (nach vorhandenen Spuren zu urtheilen) dreitheiligen Frieses, der sich an beiden Mauern der Seitenschiffe herumzog. Es sind der Reihe nach die Beschneidung, Christus unter den Schriftgelehrten, darunter die Geisselung und die Annagelung ans Kreuz dargestellt; nur erscheinen die Köpfe hier voller, rundlicher, die Gestalten gedrungener. Maria ist auf allen Bildern als Mater dolorosa mit dem Schwerte gegen die Brust dargestellt[6]). Die beiden erstgenannten Scenen spielen in Gemächern, in deren Hintergrund Fenster mit Butzenscheiben sichtbar werden. Das Costüm der Personen aus dem Volke weist in den Beginn des 16. Jahrhunderts.

Vor drei Jahren wurde noch ein Wandgemälde in der Dominicanerkirche blossgelegt — einem spätgothischen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammenden Bau. Dasselbe befindet sich an der Stirnwand des rechten Seitenschiffes und füllt die spitzbogige Lünette in einer Höhe von über 2° und ungefähr derselben Breite. Die Composition gliedert sich in drei horizontal von einander getrennte Theile. Im obersten Felde sehen wir die goldene Kaiserkrone von zwei schwebenden Engeln gehalten, in weissem Kleide mit rothem, grün gefütterten Mantel, einem rothen und einem weissen Flügel; beide Engelsfiguren sind symmetrisch, doch so, dass die Farben der Flügel in mittelalterlicher Weise alterniren. Die Engel, deren Zeichnung lebhaft an Schongauer erinnert, sind, wie das Bild überhaupt, unglücklich übermalt. Unter der Krone befindet sich das Datum 1500.

Der mittlere Theil des Fresco gliedert sich seinerseits wieder in zwei horizontale Streifen, von denen jeder sieben rechteckig begrenzte Bilder in der Grösse von ungefähr 50 und 40 cm enthält, welche die Passion Christi in folgender Reihenfolge vorführen: 1) die Verkündigung, 2) die Heimsuchung, 3) die Geburt, 4) die Anbetung, 5) die Darstellung im Tempel, 6) Christus unter den Schriftgelehrten, 7) Mariä Himmelfahrt, 8) die Beschneidung (?), 9) Christus am Oelberg, 10) die Geisselung, 11) die Dornenkrönung, 12) die

---

[6]) Das Schwert dringt, wie so häufig, nicht in die Brust, sondern schwebt in der Luft, theilweise durch die Gestalt Maria's verdeckt.

Loosung um das Gewand, 13) die Annagelung an das Kreuz, 14) die Kreuzigungsgruppe.

In diesem Cyclus muss nun vor Allem die unmotivirte Einschiebung von Mariä Himmelfahrt und der Beschneidung auffallen; erstere verräth sich auf den ersten Blick als eine moderne Uebermalung, welcher, wie gesagt, die meisten Theile des Bildes unterzogen worden waren. Vermuthlich haben wir uns als ursprüngliche, im Laufe der Zeit unkenntlich gewordene Scene dafür die Verklärung und hierauf das letzte Abendmahl zu denken. — Die Figuren verrathen ein Streben nach energischer Charakteristik, namentlich ist die Geisselung, mit dem hageren, knochigen Körper Christi, den wildbewegten Knechten in blauen kurzen Jacken und enganliegenden, rothweiss gestreiften Beinkleidern interessant und gemahnt lebhaft an Schongauer. Der untere Theil der Composition zeigt in nahe halblebensgrossen Figuren Maria in der Glorie, zu ihren Häuptern zwei fliegende Engel, links neben ihr kniet der Papst, ihnen folgt der Cardinal, der Bischof, der Abt und Mönche (Franciscaner, denen die Kirche früher gehörte, darunter eine besonders markante Figur, vielleicht Johann von Capistran, der 1451 auch in Olmütz predigte und durch Sammlungen den Grund zu dem gegenwärtigen Kloster und der Kirche legte)[7]. Rechts von der Madonna knieen die Repräsentanten der weltlichen Gewalt, Kaiser, Kurfürst, Adelige, Männer und Frauen.

In allen den genannten Darstellungen lässt sich kein Zug finden, der etwa auf eine Fortdauer der böhmischen Schule schliessen liesse. Wir sehen vielmehr die allgemeinen Grundzüge der mittelalterlichen Malerei darin ausgesprochen, welche sich in diesen von den eigentlichen Pflegestätten der Kunst abseits liegenden Gegenden länger erhielten als anderswo, durchsetzt von den Einwirkungen schwäbischer und nürnbergischer Kunst, die vornehmlich durch Holzschnitte hier Eingang gefunden haben mochte.

Brünn, im August 1883. *A. Kisa.*

Der neue Berliner Gemälde-Katalog und die Katalogfrage im Allgemeinen.

Wenn sich die nachfolgende Besprechung mehr zu einer Erörterung methodischer Grundsätze als zu einer umgrenzten Behandlung des neuesten Berliner Galeriekataloges gestaltet, so ist der Herr Verfasser des letzteren insofern Anlass dazu, als er mich in einer Anmerkung zur Vorrede jenes zu einem kleinen Gefecht über weiter greifende allgemeine Fragen gleichsam herausfordert. Aber mehr noch bringt mich dazu die in letzter Zeit gemachte Wahrnehmung, dass selbst in den Kreisen der Fachgenossen Meinungsverschiedenheiten über Punkte von allgemeiner Bedeutung herrschen, über die man eigentlich mit einander einverstanden sein sollte. Damit möge denn dieser Versuch, die Frage über wissenschaftliche Kataloge und Handkataloge bei Gelegenheit der Besprechung der jüngsten Auflage des Berliner Kataloges ihrer Lösung näher zu bringen, gerechtfertigt erscheinen.

Herr Director Meyer sagt in der Vorrede, dass der neue Katalog in seiner Form mit dem von 1878 übereinstimme, nur im Detail sei er weiter ausgeführt und ausserdem mit den genauen Facsimiles der Künstlerbezeichnungen bereichert

[7]) Willibald Müller, Gesch. d. kgl. Landesh. Olmütz, 882, p. 99.

worden. Das mag gelten, insofern die alphabetische Reihenfolge der Künstler unverändert beibehalten ist, im Uebrigen aber tritt uns ein bedeutender Unterschied zwischen dieser und der voraufgehenden Auflage entgegen. Denn nicht nur haben die biographischen Mittheilungen und kritischen Erörterungen eine grössere Fülle erhalten, sondern, was eine wesentliche Hauptsache ist: es sind auch die Beschreibungen der Bilder sehr viel ausführlicher geworden und nach Grundsätzen abgefasst, denen in der ersten Hälfte des früheren Katalogs nicht immer gehuldigt war. Man vergleiche z. B. in beiden Auflagen die Beschreibungen der Nummern 726 (Kreuztragung von Pieter Aertsen), 740A (Seeschlacht von Aert van Antum, früher als »Holländischer Meister um 1604« aufgeführt), 432 (Landschaft von J. F. van Bloemen), 180 (Ruhende Venus von P. Bordone), 688 (Fest des Bacchus von Jan Brueghel) u. a. m. Dabei ist das Volumen des neuen Katalogs ein geringeres als das des alten, obwohl jener bei rund 1160 Gemälden ungefähr ebensoviel über 600 Seiten zählt als dieser bei rund 1090 Nummern über 500 Seiten.

Dieser letzterwähnte Unterschied konnte natürlich nur dadurch herbeigeführt werden, dass man eine Verkleinerung des Druckes und eine Verschlechterung des Papiers eintreten liess. Wäre der neue Katalog mit ebenso grosser Schrift und auf ebenso gutem Papier gedruckt worden wie der alte, so hätten leicht über hundert Druckseiten mehr herauskommen können.

Warum diese typographische Abminderung? Warum die Besorgniss vor einem grösseren Umfange?

Selbstverständlich nicht der Druckkosten halber, sondern, wie ich annehme, aus keinem anderen Grunde, als weil die Meinung massgebend war, dass der wissenschaftliche Katalog zugleich ein bequemer Handkatalog bleiben solle.

Dem aber setze ich Folgendes entgegen. Alle diejenigen, welche auf gute typographische Ausstattung eines Buches Werth legen, werden dieser zu Liebe stets das umfangreichere Werk dem weniger umfangreichen vorziehen, wenn das geringere Volumen des letzteren nicht anders als auf Kosten der Ausstattung erzielt werden kann. Weiter aber frage ich: Wie wäre es geworden, wenn die Berliner Sammlung ebensoviel oder noch mehr Gemälde gezählt hätte als die Galerie in Dresden oder der Louvre in Paris? Wäre in diesem Fall der Verbindung beider Katalogsgattungen zu Liebe eine weitere Herabsetzung der typographischen Ausstattung zugegeben worden? Doch kaum. Oder hätte man die für wissenschaftliche Kataloge geltenden Grundsätze der Abfassung aufgegeben? Gewiss ebensowenig[1]. Wenn man sich aber der Einsicht nicht verschliessen kann, dass diese Verbindung unter Umständen aufgegeben werden muss, dann frage ich, ob es angezeigt war, dieselbe beim Berliner Katalog festzuhalten und zu diesem Zwecke in typographischer Beziehung ein Opfer zu bringen. Es kommt hinzu, dass es zweifelhaft bleibt, ob die neue Ausgabe Allen ohne Ausnahme als ein bequemer Handkatalog erscheinen wird, es kommt weiter hinzu, dass es noch triftigere Gründe gibt, um ebensowenig einen raisonnirenden Katalog in die Form eines Handkatalogs zu zwängen als einen

---

[1]) Wo auf Einnahmen aus dem Verkauf von Katalogen kein Gewicht gelegt wird, da empfiehlt es sich, das Beispiel des Antwerpener Museums zur Nachahmung vorzuschlagen. Hier ist der grössere Katalog von van Lerius in mehreren Exemplaren zu freier Benutzung auf kleinen Tischen ausgelegt. Daher kann Jeder sein eigenes Exemplar zu Hause lassen, wenn es ihm beschwerlich fallen sollte, dasselbe mitzunehmen. Auch in Schwerin ist der grössere Katalog in mehreren Exemplaren ausgelegt.

Handkatalog mit dem zu belasten, was für den Apparat der Wissenschaft unentbehrlich ist. In dieser Beziehung theile ich Bode's Ansicht, wenn er auf S. 208 des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift sagt, dass es für einen Handkatalog, welcher in erster Linie dem Publicum als Begleiter durch die Sammlung dienen solle, nicht jener ausführlichen Bilderbeschreibungen, jener Excurse über zweifelhafte Partien in den Künstlerbiographien, über Aechtheit der einzelnen Bilder u. s. w., also aller jener ausführlichen Darlegungen bedürfe, welche den sog. räsonnirenden Katalogen eigen seien, sondern dass für einen Handkatalog in bequemem Format eine kurze Beschreibung (oft schon eine blosse Benennung), Angabe der Masse, des Materials, der Bezeichnungen und der Herkunft der Bilder, der Hauptdaten in der Lebenszeit der Künstler und endlich eine knappe Uebersicht über die Entwickelung der Schulen genügen könne.

Von diesem Standpunkte aus wird Niemand den Berliner Katalog als Handkatalog ansehen, er ist vielmehr ausschliesslich das, was er in erster Reihe zu sein wünscht: ein wissenschaftlicher Katalog. Und weil er einmal nichts anderes ist, so würde ich gewünscht haben, dass in der Ausstattung nach keiner Richtung hin eine Concession gemacht, sondern mit der durchgeführten grösseren Entschiedenheit des wissenschaftlichen Standpunktes auch die grössere Opulenz des alten Kataloges verbunden geblieben wäre.

Damit will ich nicht gesagt haben, dass ich die Ausstattung der jetzigen Auflage für schlecht halte, aber ich bedaure selbst den allergeringsten Rückschritt bei einem Werke, welches in anderer Beziehung für das In- und Ausland als Muster aufgestellt werden kann, und von dem ich annehme, dass es als solches weithin die günstigste Wirkung ausüben wird. Wie angenehm ruht das Auge auf einer Seite des breit und weit gedruckten alten Katalogs, wie viel enger erscheint dagegen der Druck des neuen!

Für die wesentlichste Verbesserung halte ich die grössere Ausführlichkeit in der Beschreibung der Bilder. Herr Director Meyer stellte sich die Aufgabe, eine derart eingehende Beschreibung zu liefern, dass die Bilder aus derselben wieder erkannt und von ähnlichen unterschieden werden könnten. Das ist derselbe Standpunkt, welchen ich bei der Abfassung des Schweriner Katalogs eingenommen und deutlich bezeichnet habe. Aber es scheint, als ob ich ein Versehen beging, indem ich dabei auf die classische Archäologie als Vorbild hinwies, wenigstens hält es Herr Director Meyer für nöthig, dagegen zu polemisiren. Indessen er hat übersehen, dass für die Beschreibungen in der classischen Archäologie genau dieselben Gesichtspunkte massgebend sind; er übersieht wenigstens, dass es mir nicht eingefallen ist, zu sagen, das Vorbild der classischen Archäologie solle auf andere und weitere Gesichtspunkte als diese ausgedehnt werden. Auch in der classischen Archäologie gilt für die Beschreibung eines Denkmals keine andere Forderung als die, dass dieselbe so eingehend gehalten werde, dass das Denkmal aus derselben wieder erkannt und von ähnlichen unterschieden werden könne, oder, was dasselbe sagt, mit anderen nicht verwechselt werde.

In diesem Punkte gibt es somit zwischen der classischen Archäologie und der modernen Kunstwissenschaft und zugleich zwischen dem Berliner und Schweriner Katalog keine principielle Verschiedenheit.

In wieweit die von Meyer hervorgehobenen Unterschiede zwischen den Denkmälern der classischen Archäologie und der modernen Kunst eine Geltung haben, das mag auf sich beruhen; dem praktischen Zwecke gegenüber, welchen wir hier ins Auge zu fassen haben, sind sie von keiner Bedeutung. Es wird Niemandem

einfallen, ein Gemälde mit einer Beschreibung als »Ausschnitt aus dem Weltganzen« erfassen zu wollen. Wer will denn bei einem Gemälde »das Erscheinen der Dinge im unendlichen Wechselspiel der Töne und Farben wie in der Mannichfaltigkeit des seelischen Lebens nach Charakter und Ausdruck« beschreiben? Ich verstehe nicht, wie das Beispiel der classischen Archäologie dazu verführen könnte. In der Vorrede zum Schweriner Katalog habe ich mich nicht abhalten lassen, den Fortschritten der modernen Kunstwissenschaft verdientes Lob zu zollen, aber ich kann mich andererseits auch nicht der Erkenntniss verschliessen, dass man ihr in manchen Stücken dasjenige wünschen möchte, was die classische Archäologie hie und da vor ihr voraus hat, ich meine einen festeren und entschiedeneren Standpunkt.

Gerade das, was Herr Director Meyer als Wichtigstes hervorhebt, eine präcise, alle wesentlichen Merkmale heraushebende Schilderung der Hauptsachen in ihrem räumlichen Verhältniss, ist auch für mich bei der Beschreibung der Bilder massgebend gewesen, und ich darf mich darauf berufen, dass das von der wissenschaftlichen Kritik anerkannt ist. Ich möchte nicht gerne, dass mir die Absicht auf Forderungen unterstellt würde, welche im Grunde genommen ebenso abenteuerlich sind wie die Gedichte, in welchen der Verfasser des Katalogs vom Kölner Museum seinen Empfindungen Luft zu machen weiss. Da sieht man, zu was für einem unpoetischen Gewinsel die Auffassung eines Bildes als Weltausschnitt zu führen vermag. Dass dergleichen officiell noch gestattet wird, ist für den Standpunkt der modernen Kunstwissenschaft im Staate ein schlimmes Zeichen.

Wenn nun aber auch zwei Verfasser von Katalogen in der Bilderbeschreibung den Grundsätzen huldigen, welche wir oben verfochten haben, so wird dennoch der Fall eintreten können, dass sie über den Umfang der Beschreibung eines und desselben Bildes verschiedener Meinung sind. Der Eine wird für wesentlich und unauslässlich erachten, was der Andere nicht dafür ansieht. Indessen kann es nicht schwer sein, das Richtige zu finden, wenn man unausgesetzt im Sinne behält, für wen und wozu die Beschreibung gemacht wird. Sie ist weniger nothwendig für den, welcher vor dem Bilde steht und die Absicht hat, mit seinen Augen keinen Punkt in demselben zu übersehen. Sie hat aber ihren unbezweifelbaren Werth für denjenigen, welcher das Bild nicht zur Hand hat, wohl aber veranlasst ist, zu ermitteln, in welchem Verhältniss dasselbe zu anderen Kunstwerken stehe, die er zu irgend einem praktischen oder wissenschaftlichen Zweck zusammenordnen will. Wie oft schon hat Jemand in einer guten Beschreibung plötzlich gefunden, was er lange vergeblich suchte. Wie oft aber auch hat eine Frage unerledigt bleiben müssen, weil es an einer genügenden Beschreibung des Gegenstandes gebrach, auf den es ankam. Wir können mit vollem Rechte sagen, dass Beschreibungen für alle kunstgeschichtlichen Studien so lange unentbehrlich bleiben, als wir nicht Kataloge haben, in denen das Original durch eine Braun'sche Photographie oder eine andere Nachbildung von gleicher Güte wiedergegeben wird. Da dies aber voraussichtlich für immer ein frommer Wunsch bleiben wird, so können wir mit Sicherheit hinzufügen, dass demjenigen, welcher mit vergleichenden Studien beschäftigt ist, allemal die längere und eingehendere Beschreibung lieber sein wird, als die kürzere, welche über angebliche Nebensachen im Bilde hinweggeht.

Daraus ergibt sich aber die wissenschaftliche Forderung, dass man bei der Abkürzung einer Beschreibung vorsichtig zu Werke gehen muss.

Erwägt man ferner, dass die aus vergleichenden Studien gewonnenen und zu gewinnenden Schlüsse keineswegs immer von den besseren, sondern ebenso häufig von den geringeren Werken ausgehen, so ergibt sich, dass die Qualität eines Galerie-

bildes für den Umfang der davon zu entwerfenden Beschreibung keinen Ausschlag geben kann. Man wird daher mit Bode nicht einverstanden sein dürfen, wenn er l. c. S. 208 sagt, dass für rein wissenschaftliche Zwecke die ausführlichen Beschreibungen der untergeordneten Bilder ein störender Ballast seien. Auch schon deshalb nicht, weil die Verschiedenheit der Meinungen darüber, welches Bild für untergeordnet anzusehen sei und welches nicht, zu einer Ungleichheit der Behandlung führen würde, die an und für sich nicht wissenschaftlich ist. Zwar wird man hier wie in anderen Fällen mit dem Vertrauen auf den persönlichen Tact des Einzelnen mehr erreichen als mit einem künstlich ersonnenen System von Regeln, aber es mag von Neuem betont werden, dass es auf jedem Gebiete wissenschaftlicher Thätigkeit gefährlich bleibt, der Willkür die Thore zu öffnen. Auch möchte es nicht schaden, in diesem Punkte wieder einmal einen Blick nach der classischen Archäologie hinüberzuwerfen und sich zu überzeugen, dass die ältere Schwester einen Standpunkt einnimmt, welcher fester und darum auch sicherer ist als der Standpunkt der jüngeren Kunstwissenschaft. Ein Blick in die Kataloge des Museo Lateranense von Benndorf und Schöne, der Glyptothek von Brunn, der Berliner Antiken von Friedrichs, der Pariser Antiken von Fröhner, der umfangreichen Vasenkataloge von Jahn, Stephani u. A. m. zeigt, dass ein festes Uebereinkommen im Punkte der Beschreibung vorhanden ist. Dass es so ist, verdankt die Archäologie ihrer längeren Entwickelung und ihrer Verbindung mit der Disciplin der classischen Philologie, welche als erziehende Mutter derselben angesehen werden darf. Aber was der modernen Kunstwissenschaft als Beispiel dienen mag, das ist, dass in jenen Katalogen die Beschreibung eines Denkmals durchweg mit grösserer Gewissenhaftigkeit, in sich gleichbleibender Weise ausgeführt ist, und dass dabei die Verschiedenheit der Güte keinen Einfluss übt. Eine grob gemeisselte etruskische Aschenkiste wird mit derselben Sorgfalt und Ausführlichkeit beschrieben, wie ein fein ausgeführtes römisches Sarkophag-Relief, die grobschlachtige Malerei einer unteritalischen Prunkvase ganz ebenso wie die feinlinige Arbeit eines Duris, Hieron und anderer Meister dieses Faches. Auch ist es niemals irgend einem Recensenten eingefallen, den Umfang dieser Kataloge zu tadeln, oder zu verlangen, dass sie von dem bequemen Format eines Reisehandbuchs sein möchten.

Warum soll nun für die neuen Kunstdenkmäler nicht gelten, was für die alten gilt? Sind erstere weniger werth als letztere? Steckt etwa, um von den grossen Italienern zu schweigen, in einem Terborch oder Potter, Hals oder Brouwer, Poussin oder Claude, Watteau oder Chardin ein geringeres geistiges Capital als in einem antiken Relief oder einer antiken Vase? Sollte nicht schon, was wichtiger ist als jede andere Erwägung, der Begriff des Wissenschaftlichen an sich zu der Erkenntniss führen, dass hier unmöglich anders verfahren werden dürfte als dort?

Indessen pflegen Beispiele besser zu überzeugen als Theorien, und deshalb möge es mir vergönnt sein, aus meiner eigenen Praxis einige Fälle anzuführen.

I. Dass der Holländer Jan Asselyn und der Franzose J. J. de Boissieu zwei Meister sind, über deren Werke Jeder, welcher der Kunstwissenschaft beflissen ist, gerne erfährt, was irgend in Erfahrung zu bringen ist, dürfte nicht zweifelhaft sein. Nun kann ich aber versichern, dass ganz allein die Beschreibung Nr. 83 im neuesten Special-Katalog über Boissieu den Anlass gab, die Identität der Darstellung in der Radirung des Boissieu mit der des Asselyn'schen Bildes Nr. 32 in der Schweriner Galerie zu erkennen und daraufhin erstere für das Grossherzogliche Museum zu erwerben, um sie als zwingendes Beweismittel für die richtige Bestimmung des Galeriebildes zur Hand zu haben. Andererseits wird die Beschreibung von Nr. 32 im

Schweriner Katalog jeden Besitzer der Boissieu'schen Radirung zu überzeugen im Stande sein, dass das zu dieser Radirung zu suchende, ehemals der Sammlung Tronchin angehörende Originalgemälde des Asselyn in Schwerin zu finden ist. Für alle diejenigen endlich, welche ihre Augen nicht so weit gebildet haben, um schon im Bilde selbst die Hand des Jan Asselyn zu erkennen — was für Kenner nicht schwer ist —, kann die durch die Beschreibung im Katalog des Boissieu veranlasste Vergleichung zum Beweise dienen, dass wenigstens Boissieu wusste, er habe bei seiner Arbeit ein Werk des Asselyn vor sich und nicht des Bakhuisen, welchem das Gemälde im alten Schweriner Katalog fälschlich zugeschrieben wurde. Denn die Unterschrift der Radirung nennt Asselyn als den Urheber des Bildes.

II. Hätte nicht Westrheene in seinem Buche über Potter eine eingehende Beschreibung des Bildes in der Grosvenor-Galerie in London gegeben, so eingehend, dass darnach jedem Thier in der kleinen Heerde seine Stelle im Bilde angewiesen werden konnte, so wäre ich, da ich das Grosvenor-Bild bis jetzt nicht gesehen habe, nicht im Stande gewesen, zu sagen, dass der nicht uninteressante Meister Abram Carré in Nr. 139 der Schweriner Galerie eine Copie desselben geliefert habe. Denn die Bezeichnung des Bildes »A. Carré 1733« lässt das nicht erkennen. Andererseits ist es vielleicht für den Besitzer des Potter'schen Originalbildes nicht uninteressant, an der Beschreibung im Schweriner Katalog auf's Sicherste zu erkennen, dass sein berühmtes Besitzstück im Jahre 1733 von einem angesehenen Meister copirt wurde und dass letzterer die Eitelkeit besass, die (übrigens sehr gute) Copie als Originalarbeit in die Welt gehen zu lassen. Auch ist es nicht ohne Interesse, hier einen Fall zu constatiren, wo es sich verlohnt hat, »jedes Stück der Heerde« in der Beschreibung anzugeben. Uebrigens ist Potter, im Gegensatz zu vielen anderen Thiermalern, ein Meister, bei dem es sich überhaupt verlohnt, jedes Thier in der Heerde zu beschreiben und damit dem Werthe zu entsprechen, den es für den Meister selbst in seinem Bilde hatte.

III. Wäre von dem Bilde des Codde in Speier (Kat. des Mus. in Speier, Nr. 134) eine so eingehende Beschreibung vorhanden gewesen, wie sie der Schweriner Katalog von dem Grossherzoglichen Bilde Nr. 146 gibt, so hätte ich mir, wenigstens für diesen Zweck, die Reise nach Speier ersparen können. Den Vortheil, sich eine kostspielige Reise zu erlassen, hat jetzt der zukünftige Verfasser eines beschreibenden Verzeichnisses der städtischen Galerie in Speier, denn die Beschreibung des Schweriner Codde wird ihn ausreichend davon überzeugen, dass die Composition desselben vollkommen mit der des Bildes in Speier übereinstimmt. Sollte er aber dennoch nach Schwerin kommen, so wird ihn die Beschreibung von Nr. 146 gewiss dazu veranlassen, dem in Rede stehenden schönen Werk des Codde die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken.

IV. Wäre von dem im Museum Boymans im Jahre 1864 verbrannten Bilde des Potter, welches ehemals der Brabeck'schen Galerie in Soeder angehörte, jemals eine sorgfältige Beschreibung entworfen, dann wäre heute, nach dem Verlust des Bildes, die Frage unmöglich, ob der bekannte Buntstich des A. Radl das Boymans'sche Original widergibt oder nicht. Jetzt wissen wir, dass dieses Radl'sche Blatt, welches nach der Unterschrift ein Potter'sches Original zum Gegenstande hat, genau mit einem öfter wiederholten Bilde des Du Jardin (Berlin und Schwerin) übereinstimmt, und zu der erwähnten Frage kommt die zweite, dem Anschein nach nicht mehr zu lösende hinzu, ob nicht auch das Bild des Du Jardin eine Copie nach Potter sein könne. Die Frage ist um so mehr berechtigt, als wir wissen, dass sich der proteusartige Du Jardin vielfach den Potter zum Meister genommen hat.

Unter allen Umständen wäre daher eine sorgfältige Beschreibung des Boymans'schen Bildes ein Gewinn.

V. Unter den deutschen Meistern des 17. Jahrhunderts ist ohne alle Frage Nicolaus Knupfer aus Leipzig neben Adam Elzheimer aus Frankfurt einer der bedeutendsten. Merkwürdigerweise ist diesem hochinteressanten Meister bis jetzt nicht die Aufmerksamkeit geschenkt worden, welche er verdient. Kommt es daher, dass Sandrart, welcher die älteste Quelle über Knupfer ist, angeblich keine Zeit gefunden hat, die von aller Welt gelobten zierlichen Gemälde desselben zu beschreiben? Er sagt es, bedauert es aber wenigstens. Bei Campo Weyerman, Descamps, in Füssli's Nachträgen, bei Immerzeel und Kramm werden einzelne Werke desselben mit Achtung genannt. Aber das bekannte Handbuch von Waagen lässt ihn ganz bei Seite und nennt ihn nur beiläufig als Lehrer von Jan Steen und Ary de Vois. Bei dieser litterarischen Vernachlässigung kann es kein Wunder nehmen, wenn man sich auch um seine Beziehungen zu voraufgehenden und nachfolgenden Meistern nicht eingehender gekümmert hat. Unter diesen Beziehungen ist die zu Adam Elzheimer die wichtigste. Knupfer ist einer der allerinteressantesten Nachfolger des letzteren und bildet die Brücke von Adam Elzheimer zu Jan Steen. Was mich betrifft, so glaube ich, dass, wenn jemals die figurenreichen, ganz in den Farben-Accorden und auch in den Beleuchtungsweisen des Elzheimer gemalten feinen Bilder des Knupfer eingehender beschrieben worden wären, die auffallende Verwandtschaft mit dem Frankfurter Meister Niemandem hätte entgehen können. Wer das Münchener Contento des Elzheimer in der Erinnerung hat und die (freilich nicht hinlänglich ausreichende) Beschreibung desselben bei Sandrart mit der Beschreibung des Bildes von Knupfer im Schweriner Katalog vergleicht, der muss die Ueberzeugung gewinnen, dass beide Bilder ganz denselben Gegenstand behandeln, nämlich die auf allerlei und ganz verschiedene Art ausgeübte Jagd der Menschen nach dem Glück, oder, wenn man dies lieber hören will, nach einem befriedigenden Dasein. Und doch hat Knupfer keineswegs das Elzheimer'sche Bild sclavisch copirt, sondern ist in der Wiedergabe des Gegenstandes mit grosser Freiheit und Selbständigkeit verfahren. Vieles von dem, was bei Knupfer unter freiem Himmel in plastischer Wirklichkeit vorgeht, erscheint auf dem Elzheimer'schen Bilde in München als Wand- und Teppichmalerei und somit als Bild im Bilde. Auch ist die sonstige Anordnung bei beiden eine ganz verschiedene. Dabei möge erwähnt sein, dass auf dem Schweriner Bilde die Figur des die Thorheit der Menschen belachenden Malers — es ist Knupfer selbst — eine ganz im Sinne und mit dem geistvollen Humor des Jan Steen gemalte Figur ist, welche aussieht, als ob sie aus einem Bilde des letzteren herausgeschnitten wäre. Wer aber den Versuch machen sollte, in einem der älteren oder jüngeren Kataloge der Münchener Sammlung über das ehemals so berühmte Bild Elzheimer's eine weitere Auskunft zu finden, der würde sich vergeblich bemühen. Er würde nichts als falsche Benennungen finden, welche Zeugniss ablegen, dass die Verfasser den Gegenstand des Bildes nicht verstanden und somit auch die darauf bezügliche Stelle bei Sandrart gar nicht einmal gelesen hatten. Auch der neue amtliche Katalog von 1884, welcher seine Vorgänger vielfach überragt, aber im Punkte der Beschreibung um gar nichts besser ist und überhaupt für einen Handkatalog viel zu viel und für einen wissenschaftlichen Katalog viel zu wenig gibt, hält das Opfer im Vordergrunde für die Hauptsache, während es doch nur eins von den bildlich dargestellten Mitteln ist, womit die Menschen das Glück erjagen.

Es ist gar kein Zweifel, dass schon die sorgfältigeren Beschreibungen der Werke Knupfer's für Kenner den engen geistigen Zusammenhang dieser beiden hoch-

stehenden deutschen Meister in der Wahl der Motive und in der Art der Anordnung darthun würden [2]).

An den bisher aufgezählten Beispielen glaube ich ausreichend erwiesen zu haben, wie viel die Beschreibung eines Denkmals auch für die Forschung in der neueren Kunst bedeutet, und dass es deshalb rathsam ist, wenn sich der Verfasser eines wissenschaftlichen Katalogs bei der Beschreibung seiner Bilder einer vollkommen gleichmässigen Praxis befleissigt und sich hierin durch nichts beirren lässt.

Aber auch noch aus einem anderen Grunde möge die eingehende Beschreibung empfohlen sein.

In jeder Wissenschaft ist man gewohnt, unausgesetzt diejenigen Mittel zu pflegen, welchen man eine erziehende Kraft zutraut.

Die sorgfältige Beschreibung eines Kunstwerks ist ein solches Zuchtmittel. Wie sie das einzige Document dafür ist, dass sich derjenige, welcher über ein Bild spricht, dasselbe gründlich angesehen habe, so erzieht sie auch zu wissenschaftlicher Treue und Gewissenhaftigkeit. Wer Werth darauf legt, ein wissenschaftlicher Kunsthistoriker zu sein und zu heissen, der kann sich der Pflege dieser beiden Tugenden nicht entziehen, und es möge mir nicht übel genommen werden, wenn ich wiederum auf die gute Gewohnheit der classischen Archäologie hinweise, der Besprechung eines Denkmals dessen gründliche Beschreibung vorangehen zu lassen. Wie denn auf diesem Gebiet nur derjenige Professor als ein guter Lehrer gilt, welcher seine Schüler unausgesetzt zu sorgfältig zu machenden Beschreibungen anhält und sich auch für seine eigene Person dieses Zuchtmittels nicht entäussert. Sollte das nicht auch der neueren Kunstwissenschaft nützen und z. B. als Damm gegen die heillose Schreibseligkeit empfohlen werden können, von welcher dieselbe gar zu sehr beherrscht wird? Freilich wird dergleichen den Helden der Phrase nicht schmecken, es wird ihnen viel zu subaltern und zu registratorhaft erscheinen, und es soll auch zugegeben werden, dass es nicht immer kurzweilig ist, alles Gegenständliche im Bilde gewissenhaft anzugeben, nach Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu gruppiren und mit den Richtungen rechts, links u. s. w. zu bestimmen. Aber darauf kann es nicht ankommen, die eingehende Beschreibung gehört zum Fundament des Baues, und der neueren Kunstwissenschaft gebricht es vielfach an diesem Fundament oder an dem, was man eine gute Registratur nennen möchte. Das ist um so bedauerlicher, als das Material, womit die moderne Kunstwissenschaft arbeitet, sehr viel reichhaltiger, lückenloser und in jeder Beziehung besser und vollkommener überliefert ist als das, womit die Kunstgeschichte der Antike zu thun hat.

Ebenso verschieden wie die Ansichten über den Umfang der Beschreibungen sind auch die über den Umfang der biographischen Mittheilungen, deren man sich bis jetzt in keinem Kataloge gänzlich entschlagen hat. Gewiss sind die Lexika, die

---

[2]) Den von Parthey aufgezählten 8 Bildern des Knupfer wären meines Wissens hinzuzufügen 3 beglaubigte Bilder in den öffentlichen Galerien zu Kopenhagen und Petersburg, und muthmasslich noch zwei Bilder in Schwerin. Noch jüngst trat mir beim Besuch der Galerie Nostitz in Prag die enge Verwandtschaft des Knupfer mit Elzheimer und zugleich mit einem anderen Studienfreund des letzteren, dem Pieter Lastmann, entgegen. Es war bei der Betrachtung des Knupfer'schen Bildes Nr. 53, welches Diana mit ihren Nymphen im Bade darstellt. Freilich überragt nach meiner Meinung Knupfer den Lastmann in jedem Punkte. Ein Bild, wie das des Knupfer in Cassel »Die sieben Werke der Barmherzigkeit«, würde Lastmann gar nicht im Stande gewesen sein, hervorzubringen.

Kunstarchive, Zeitschriften und Monographien der zuständige Ort für ausführliche Darstellungen dieser Art, und ich stimme ganz mit C. von Lützow überein, wenn er (Z. f. b. K. XVIII, S. 35) sagt, dass es von einer vollständigen Verkennung der Aufgaben eines Galerie-Kataloges zeuge, wenn in einem solchen die biographischen Mittheilungen zu Lexikon-Artikeln anschwellen, in denen zu allem Ueberfluss auch noch der ästhetisirenden Phrase und der kunstgeschichtlichen Hypothese Spielraum gelassen werde. Aber ich vermag mich, wesentlich aus praktischen Gründen, auch jener Ansicht nicht anzuschliessen, welche den Umfang dieser biographischen Mittheilungen soweit beschränkt wissen will, dass kaum mehr als Geburts- und Todesdatum oder, wo diese nicht bekannt sind, nur die Zeit der Thätigkeit und allenfalls auch noch der Ort derselben angegeben werde.

Die Entscheidung dieser Frage ist bedingt durch die Ansicht von dem Zweck solcher Mittheilungen.

Nach meiner Ansicht sind dieselben als Hilfen für das Gedächtniss zu betrachten; sie können dadurch nützlich werden, dass sie an Beziehungen des Meisters zu anderen Meistern, Schulen und Orten erinnern und dadurch erst zum rechten Verständniss desjenigen Bildes helfen, auf welches die Betrachtung gerichtet ist. Denn das biographische Material der neueren Kunstgeschichte hat einen so ungeheuren Umfang, dass selbst der gelehrteste Forscher nicht im Stande ist, alle Umstände und Verhältnisse eines Künstlerlebens, welche in einem gegebenen Falle von Wichtigkeit werden können, im Gedächtniss zu haben. Somit sind die biographischen Mittheilungen auch in einem bloss für Fachleute bestimmten wissenschaftlichen Kataloge keineswegs als Ballast zu bezeichnen, wenn sie von dem eben angedeuteten Gesichtspunkte aus abgefasst werden.

Ist nun der Verfasser eines Kataloges zugleich bemüht, die meist sehr weit zerstreuten Resultate der neuesten Forschung mit Angabe der Quelle in seine biographischen Mittheilungen aufzunehmen, so vermag er damit der Lexikographie die wichtigsten Dienste zu leisten und den Arbeitern dieses Gebietes ihre mühseligen und zeitraubenden Studien ausserordentlich zu erleichtern. Man stelle sich nur vor, wie viel Nutzen die Mitarbeiter des neuesten Lexikons, welches den Namen des hochverdienten Verfassers des Berliner Katalogs an der Spitze trägt, davon haben würden, wenn ihnen von sämmtlichen Museen der Welt Kataloge dieser Art als kleinere Sammelstellen des weit zerstreuten Materials zur Verfügung ständen. In verhältnissmässig wie kurzer Zeit könnte da ein Riesenwerk zu Stande kommen, das jetzt, wo es an solchen Hilfsmitteln mangelt, leider den Eindruck einer Danaiden-Arbeit macht, welcher die Vollendung versagt ist. Würden nicht auch die Kataloge so erst in vollem Umfange zu Bausteinen des Ganzen werden und damit in jedem ihrer Theile das sein und bedeuten, was von einem wissenschaftlichen Buche überhaupt verlangt wird? Es empfiehlt sich um so mehr, die Kataloge so und nicht anders einzurichten, als sie im Vergleich zu den Künstler-Lexika ungleich häufiger neue Auflagen erleben und daher den Vorzug haben, viel schneller und leichter den Fortschritten der Wissenschaft folgen zu können.

Von diesen eben angedeuteten beiden Hauptgesichtspunkten aus muss die Frage über den Umfang biographischer Mittheilungen entschieden werden.

Für selbstverständlich gilt im Allgemeinen die Angabe des Ortes und der Zeit der Geburt und des Todes. Mit Recht, denn wenn diese Daten urkundlich begründet sind, erlangen sie in jeder Frage über den Werth der mündlichen oder litterarischen Ueberlieferung eines Gemäldes, sei es, dass dieselbe für richtig, sei es, dass sie für zweifelhaft oder falsch gehalten wird, mindestens die Bedeutung

eines mitentscheidenden Factors. Es muss daher jedem Beurtheiler eines Gemäldes, dem diese Daten nicht genau im Gedächtniss sind, angenehm sein, sie im Katalog bequem zur Hand zu haben. Wo es aber an sicheren Ueberlieferungen des Ortes und der Zeit der Geburt und des Todes gebricht, da müssen, wenn möglich, Angaben über den Ort und die Zeit der Thätigkeit eines Künstlers an die Stelle treten, sei es, dass sie muthmasslich sind und nur durch Schlüsse gewonnen werden können, sei es, dass Data auf den Bildern selbst zu sicheren Ergebnissen führen. Im letzteren Falle ist die genaueste Angabe die beste, weil sie eine Controlle zulässt. Es sei mir gestattet, in dieser Beziehung nur einen einzigen Meister aus dem Berliner Kataloge, welcher sonst durch Angaben der eben bezeichneten Art viele Verdienste hat, herauszugreifen. Bei Dirk von Berghen heisst es, dass er nach Daten auf seinen Bildern von 1661 bis 1690 zu Haarlem thätig gewesen und dass die gewöhnlichen Annahmen über sein Geburts- und Sterbejahr (1645 und 1689) irrthümlich seien. Ich habe diese schon in der vorigen Ausgabe des Berliner Katalogs enthaltene Angabe in den Schweriner Katalog übernommen, weil ich damals nicht wusste, dass das früheste bis jetzt bekannte Bild von D. v. Berghen mit 1661 (Oldenburg, Nr. 215) und das relativ späteste mit 1688 datirt ist (Louvre II, Nr. 15). Ich nehme an, dass der Berliner Katalog hierauf seine Schlüsse über D. v. Berghen's Thätigkeit gründet, frage aber nun, warum die Angabe über sein Todesjahr (1689) für irrthümlich zu halten ist, oder ob es wirklich irgend ein Bild desselben gibt, das zweifellos und echt mit 1690 datirt ist. Endlich frage ich — und darauf kommt es an — ob es nicht wissenschaftlicher gewesen wäre, in diesem wie in anderen Fällen statt des durch Schlüsse gewonnenen Resultates genau den Thatbestand anzugeben, wie er ist, da doch eine Druckzeile mehr keine Rolle spielen kann. Wie wichtig überhaupt derartige zuverlässige Angaben über Bilderdaten sind, das könnte mit vielen Beispielen belegt werden. Es sei mir gestattet, an die durch solche Angaben veranlassten resultatreichen Forschungen allerjüngster Zeit von Bredius über den bis dahin unbekannten Fischmaler P. de Puter und von dem eben verstorbenen, der Wissenschaft viel zu früh entrissenen A. de Vries in Amsterdam über O. Marseus zu erinnern.

Ebenso wichtig wie die erwähnten Zeitangaben halte ich kurze Angaben über die Verbindungen des Künstlers mit anderen Meistern, voraufgehenden, gleichzeitigen und nachfolgenden, und über die Orte, in denen er gelebt hat. Mit dieser Forderung werden freilich diejenigen nicht einverstanden sein, welche nur die Schule angegeben wissen wollen, aus welcher der Künstler hervorgegangen ist; allein ganz demselben Zweck, welchem diese letztere Angabe zu nützen hat, nützen auch die obengenannten anderen Angaben, und ich möchte nichts als einen Mangel an Folgerichtigkeit darin finden, wenn man sich ohne sie behelfen und mit jener einzigen Angabe begnügen wollte. Da es selten nur e i n Lehrer ist, welcher den Schüler macht und nicht am wenigsten die durch viele Individuen bestimmte Kunstatmosphäre eines Ortes dazu beiträgt, einzelne Phasen im Entwickelungsgange eines Meisters zu bestimmen, da ferner sehr häufig dem Beobachter Gleichartigkeiten in verschiedenen Werken einer und derselben Sammlung auffallen, von denen ein Theil vom Meister und ein anderer Theil von dessen Schülern und Nachfolgern herstammt, so kann es selbst dem Kunstgelehrten nur willkommen sein, wenn er kurz und knapp in den biographischen Mittheilungen dasjenige findet, was ihm im Einzelnen nicht immer gegenwärtig ist, was aber nichts desto weniger für das volle Verständniss eines und mehrer Werke von Wichtigkeit werden kann. Angaben aller Art aber gewinnen erst dann einen wirklich wissenschaftlichen Charakter, wenn es sich

nicht um ein excerptartiges blosses Abschreiben litterarischer Ueberlieferungen handelt, sondern wenn auch einschlägige Folgerungen aus dem gegebenen Bildermaterial, somit also auch die litterarischen Ueberlieferungen ergänzende oder berichtigende Mittheilungen nicht verschmäht werden, und wenn endlich alle einschlägigen Ergebnisse der Forschung Anderer, welche noch nicht Eigenthum der Künstler-Lexika geworden sind, gewissenhaft mit Angabe der Quelle berücksichtigt werden. Dabei möge wiederholt werden, dass, wenn diese Mittheilungen ihrem oben festgestellten Zwecke entsprechen sollen, die Form wissenschaftlicher Untersuchungen vermieden werden muss, es sei denn, dass durch besondere Umstände eine Ausnahme gerechtfertigt werde. Sobald man sich, wie es zweckentsprechend ist, mit knappster Angabe des thatsächlich Festgestellten begnügt, wird man bei Octavformat durchschnittlich mit einer Viertel- oder Drittel-Druckseite auskommen uud sicher viel öfter dahinter zurückbleiben können als darüber hinausgehen müssen. Ein solches Raummass aber wird Niemand in Anbetracht des wissenschaftlichen Nutzens dieser Mittheilungen für zu gross erachten.

Es sei gestattet, diese Erörterungen über den Zweck und Umfang biographischer Mittheilungen in einem wissenschaftlichen Kataloge mit einigen Beispielen zu erhärten.

Unter den vielen Bildern des Willem van Aelst in der Schweriner Galerie gibt es eins (Nr. 7), in welchem, was sonst selten sein dürfte, die Verwandtschaft mit Otho Marseus auffallend zu Tage tritt, ein anderes (Nr. 9), welches, was öfter vorkommt, sehr an bekannte Werke der Rachel Ruysch erinnert, und ein drittes (Nr. 10), das ganz wie ein Bild von Ernst Stuven aussieht. Ist es da nicht zweckmässig, wenn die Betrachter dieser Bilder in den biographischen Mittheilungen über diese drei Kunstgenossen an deren Beziehungen unter einander erinnert werden? So hätte auch in der Mittheilung des Schweriner Katalogs über Chr. L. Agricola die Erwähnung seines Schülers J. A. Thiele ebensowenig fortbleiben dürfen wie in der über letzteren die allgemein für berechtigt gehaltene Erwähnung des ersteren als seines Lehrers, und zwar um so weniger als das vorhandene Bildermaterial den aufmerksamen Betrachter zu verschiedenen Fragen nach den Beziehungen beider zu einander veranlassen kann. Dieselben Gründe führten zu entsprechenden Bemerkungen in der biographischen Notiz über den der gleichen Schule angehörenden J. Chr. Vollerdt.

Ebenso wichtig wie die Angabe der Schulbeziehungen, ist, wie bereits ausgeführt worden, die der Orte, in denen ein Künstler kürzere oder längere Zeit gelebt hat. Letztere Angabe ist gleichsam eine Ergänzung jener, insofern ein solcher Ort eine Verbindung darstellt, welche für Gleichartigkeiten in den Werken derjenigen Meister, bei denen von Beziehungen zu einander nichts überliefert ist, zur Erklärung dient. So findet sich z. B. auf Bildern von Jan Baptist Weenix, Dirk Stoop und Herman van Lin gelegentlich eine so gleichartige Behandlung ihrer Mittelgründe, dass man fast versucht sein möchte, an gemeinsame Arbeiten zu glauben. Indessen erklärt sich die Sache ausreichend, wenn man sich vergegenwärtigt, dass alle drei in Utrecht thätig waren und somit die gleiche geistige Luft geathmet haben. So sind bekanntlich in den Werken des Jan Steen neben den Einwirkungen des Knupfer und der Utrechter Schule auch die Einflüsse gewisser charakteristischer Geschmacksrichtungen in Haarlem, Leiden und im Haag entschieden sichtbar, für welche die Einwirkung eines bestimmten Meisters nicht nachweisbar ist, zu deren Erklärung aber die Constatirung seines Aufenthaltes in diesen Orten ausreicht. Es kann daher dem aufmerksamen Betrachter seiner Werke nur angenehm sein, wenn er die Zeitdauer der verschiedenen Aufenthalte des Meisters in bestimmten Daten zur Hand

hat, um daran einen Anhalt zu ungefährer zeitlicher Bestimmung solcher Bilder zu gewinnen, welche nicht mit Jahreszahlen bezeichnet sind.

Endlich wird es da, wo uns die Lexika ganz oder halb im Stich lassen, nothwendig sein, die biographischen Angaben entweder durch Hinweise auf verwandte Meister, oder, wenn möglich, durch Ergebnisse der neueren archivalischen Forschung zu ergänzen. Es erfordert in der That nicht viel Raum, ein paar Citate aus Lermolieff, Bertolotti, Obreen, Oud Holland u. s. w. anzubringeu oder z. B. bei einem so seltenen Meister wie H. van Aldewereld auf die stark in die Augen springende Aehnlichkeit mit den Utrechter Caravaggisten aufmerksam zu machen, oder bei dem noch weniger bekannten C. Striep auf die in den beiden Schweriner Stücken vorhandene unleugbare Verwandtschaft mit Willem Kalf, und hier etwa mit Hinweis auf die Nummern 649 und 650 im Museum zu Stockholm hinzuzusetzen, dass die litterarische Ueberlieferung dennoch Recht habe, wenn sie ihn zu einem Schüler des Marseus mache, weil die Stockholmer Bilder ganz in der Art des Marseus gearbeitet sind. Es wird dadurch für C. Striep ein Zusammenhang mit der Geschmacksrichtung zweier ganz verschiedener Meister dargethan. Nun könnte zwar Jemand sagen, dass derartige Beobachtungen als Anmerkungen zu einzelnen Bildern zu fassen und somit in den kritischen und statistischen Apparat aufzunehmen seien, allein sie erfordern an der einen Stelle so viel Raum als an der anderen, und da sie als charakteristisches Merkmal des Künstlers ebensowohl in den biographischen Mittheilungen am Platze sind, so braucht es dem Katalogschreiber nicht übel genommen zu werden, wenn er es für angemessener hält, hier sie unterzubringen.

Ich habe das Capitel der Bilderbeschreibungen und biographischen Mittheilungen einmal deshalb so ausführlich behandelt, weil ich bisher nirgends auf eine ausführlichere Begründung dieser Forderungen gestossen bin, denen zwar durchweg zugestimmt, hie und da aber auch widersprochen wird. Wie man sich mit Recht allgemein entschlossen hat, die Bezeichnungen der Gemälde ohne Unterschied im Facsimile aufzunehmen und keinen Raum dafür zu sparen — wenn ich dabei in der Einleitung zum Schweriner Katalog auf das Corpus Jnscriptionum als Vorbild hinwies, so galt für mich selbstverständlich als Tertium Comparationis nur die Aufnahme ohne Unterschied —, so möge man sich auch entschliessen, den biographischen Mittheilungen und insonderheit dem allerwichtigsten Theil des wissenschaftlichen Katalogs, den Bilderbeschreibungen eine eingehendere und gleichmässigere Behandlung ohne Unterschied zu Theil werden zu lassen.

Was nun den neuen Berliner Katalog betrifft, so steht derselbe, wie oben bereits gesagt wurde, auf dem Standpunkte, welcher hier vertreten wird, und ich brauche deshalb kaum zu versichern, dass ich ihn von Anfang bis zu Ende mit dem lebhaftesten Interesse durchgesehen und vollauf meine Freude daran gehabt habe. Uebrigens sind wir ja auch seit Jahren daran gewöhnt, von Meyer, Bode und Scheibler, welche alle drei auf dem Titelblatt genannt sind, nichts Anderes als Nützliches und Gutes zu empfangen.

In der weiteren Besprechung des Kataloges kann es sich deshalb für mich nur noch um Einzelheiten handeln, die mit der Methode nichts zu schaffen haben.

In der Anmerkung zum Monogrammisten A. A. (Nr. 900 A), und ebenso in der Anmerkung zu dem Bilde des Aert van Antum (Nr. 740 A), ist der Name A. v. Artvelt als Hauptname aufgeführt und der wirkliche Name A. v. Eertvelt in Parenthese hinzugefügt, als ob ersterem der Vorzug gebühre. Ausserdem ist gesagt, dass seine Seestücke denen des Bonaventura Peeters verwandt seien. Ich muss besonders der ersteren Annahme widersprechen. Auf den von mir gesehenen Bildern

desselben — es sind im Ganzen 10 — gibt es, soweit sie bezeichnet sind, kein anderes Monogramm als *AE.* Die beiden Bilder, welche 1883 auf der Ausstellung in Amsterdam gesehen wurden (»Rachel die Götzen begrabend« und »Jesus auf dem See Genezareth«) sind beide bezeichnet *AE*ERTVELT. Zu den von mir in der Anmerkung des Schweriner Katalogs zu Nr. 336 genannten Werken, von welchen fälschlicherweise drei dem A. v. Everdingen zugeschrieben werden, kann ich ein Bild des Germanischen Museums (Nr. 274) hinzufügen, das dort die Etiquette »Niederländisch um 1620« trägt. Es ist ebenso wie die Bilder in Wien, Bamberg, Speier und anderswo mit *AE* bezeichnet. Warum nun nicht ebenso verfahren wie z. B. bei Suttermans, wo der falsche Name Susterman oder Subtermans mit Recht hat weichen müssen, warum dem Namen Eertvelt, welchen consequent der Künstler selbst schreibt welchen A. v. Dyck in seiner Ikonographie gebraucht hat, welcher sechsmal in den Antwerpener Liggeren steht, den nur dreimal dort vorkommenden und jedesmal von fremder Hand geschriebenen Namen Artvelt vorziehen, der doch zu nichts weiter gut ist, als um der Kunstgeschichte unkundige Besitzer seiner Bilder davon abzuhalten, die richtig bezeichneten auch richtig dem Meister zuzuschreiben. Freilich geschieht dies nur in einer Anmerkung des Berliner Katalogs, allein wie verhängnissvoll das böse Beispiel werden kann, sieht man an dem eben erschienenen 2. Bande des Wiener Katalogs, in welchem die falsche Tradition des Namens unbegreiflicherweise beibehalten ist und sich nun neben dem richtigen Facsimile fast wie ein Spott auf die kunstwissenschaftliche Kritik ausnimmt. In seiner Technik und Vortragsweise ist Eertvelt ein echter Vlame und als solcher sofort an der Vorliebe für die Farben Roth, Blau und Grün zu erkennen. Tiefgrün die Wogen, tiefblau der Himmel mit jagenden weissgrauen Wolken und feurigroth die Flaggen oder auch die Lichtblitze aus den Feuerschlünden seiner gegen einander fahrenden und krachenden Schiffe, dabei eine schnell arbeitende Hand, die bei grossem Format der Bilder leicht ins allzu Derbe und Decorative geräth und auch bei kleinerem Format meist flüchtig erscheint, wenngleich sie dann etwas spitzer und weniger breit zu malen strebt: das ist die Signatur dieses alten Antwerpener Seemalers, der weit mehr an den Holländer Hendrik Vroom als an den im Ganzen ausserordentlich viel sorgfältiger und feintöniger arbeitenden Bonaventura Peeters erinnert.

Sodann möchte ich dagegen Widerspruch erheben, dass Jan Davidsz de Heem und dessen Sohn Cornelis der holländischen Schule zugerechnet werden. Cornelis, im Jahre 1631 geboren, hat höchstens die ersten vier Jahre seines Lebens, vielleicht auch diese noch nicht ganz, in Holland verbracht, denn im Jahre 1635–36 finden wir seinen Vater schon als Antwerpener Meister verzeichnet. Der Sohn, welcher ein Alter von 64 Jahren erreichte, hat davon wenig unter 60 in Antwerpen verlebt. Bis jetzt kennt man nur eine kurze Unterbrechung seines Aufenthalts daselbst in den Jahren 1676 und 1678. Der Vater Jan Davidsz, welcher ein Alter von mehr als 80 Jahren erreichte, hat davon mehr als 40 der besten Mannesjahre in Antwerpen zugebracht, bei ihm gibt es nur eine kurze Unterbrechung dieses zwischen 1635 und 1684 sich ausdehnenden Aufenthalts in der Zeit von 1667 bis 1672.

Nun bleibt es freilich wahr, dass Jan Davidsz, als er von Holland nach Antwerpen kam, ein fertiger Meister war, und ich stimme Bode aus eigenster Ueberzeugung zu, wenn er für die früheste Entwicklung desselben bei der Haarlemer Schule einen Anknüpfungspunkt sucht (vergl. Studien zur Gesch. d. holl. Malerei, S. 229) [1]. Aber ebenso gewiss ist es, dass er nachher ganz und gar in der vlämischen

[1]) Herr Dr. Schubart in Dresden besitzt ein sehr frühes echt bezeichnetes Bild des J. de Heem, welches mit 1624 datirt ist.

Schule aufgeht und dass die Mehrzahl seiner Werke im Geist und in der Technik dieser Schule geschaffen ist. Jan Davidsz wird geradezu zu einem charakteristischen Vertreter derselben. Pracht und Reichthum der Erscheinung, Fülle und Ueppigkeit, helles Licht und kräftige Localfarben: diese echt vlämischen Eigenschaften stecken in seinen reichen Blumen- und Fruchtgewinden, in seinen kostbaren Pokalen, Gläsern und Schalen, und er ist der allernächste Kunstverwandte der vlämischen Meister Adriaen van Utrecht, Daniel Seghers, Nicolaes Veerendael u. a. m., er übertrifft sie in den meisten Fällen in allen jenen Stücken, welche specifisch vlämisch sind. Zwar möchte Jemand einwenden, dass er sie vorzugsweise und eigentlich in der grösseren Feinheit des Tones übertreffe, und das sei es, was von der holländischen Schule herkomme: indessen angenommen, dass es so sich verhielte, so bleibt es doch ganz offenbar seine Absicht und sein Streben, es den genannten vlämischen Meistern gleichzuthun, und das immerhin mit glücklichstem Erfolge verwandte Element des feineren holländischen Tones reicht nicht aus, den Stempel auszulöschen, welchen die Antwerpener Kunstatmosphäre seinen Werken kräftig und deutlich aufgedrückt hat.

Darum aber ist es nicht recht, wenn er ohne weitere Modificirung der holländischen Schule zugerechnet wird.

Noch mehr als beim Vater fehlt der Grund dazu beim Sohne. Zwar lernt dieser bei jenem, und seine früheren Werke, die zugleich die besseren sind, gleichen oft sehr denen des Vaters. Aber, was nie aus den Augen gelassen werden muss, ist, dass Cornelis beim Vater lernt, als dieser seit Jahr und Tag in Antwerpen ansässig ist und zu den Meistern der Gilde gehört. Er ist und bleibt in seiner Kunst Zeitlebens ein echtes Antwerpener Kind und theilt den sinkenden Geschmack der späteren Zeit, welche allmählich den Sinn für Formengrösse und Farbenschönheit verliert und in zierlicherer Darstellung und stärkerer Häufung des Gegenständlichen das Wesen der Kunst sucht. Nicht der Geburtsort, sondern das innere geistige Wesen, sowie der enge Anschluss an bestimmte Meister und Richtungen gelten doch sonst überall mit Recht in alter und neuer Zeit als Kriterien für die Bestimmung der Schule: warum nicht auch bei Jan Davidsz und Cornelis de Heem? Wem fällt es ein, den grossen Rubens, den grössten aller Vlamen, zur deutschen Schule zu rechnen, weil er in Siegen geboren ist?

Es war eine zwingende und überwältigende Kraft in der vlämischen Schule: wer von aussen her zu ihr kam, den unterjochte sie, wie z. B. die Holländer Theodoor van Tulden, Abraham van Diepenbeeck und die beiden de Heem, und wer von ihr ausging, den liess sie nicht los, wie z. B. David Vinckboons, Roelant Savary u. a. m., welche ihrem Wesen nach ebenfalls der vlämischen Schule angehören und nur ganz äusserlich nach dem Ort ihrer Thätigkeit zur holländischen Schule gerechnet werden.

Es ist dies überhaupt ein Capitel, in welchem das letzte Wort noch nicht gesprochen ist.

Am erfreulichsten sind bei neuen Katalog-Auflagen immer diejenigen Veränderungen von Bilderbestimmungen, bei welchen die Ueberzeugung obwaltet, dass sie durch nichts wieder umgestossen werden können, so lange die Verwaltung der Sammlungen eine wissenschaftliche bleibt. Dahin gehören die Benennungen der Nummern 948, 948 A, 985 A mit Pieter Claasz van Haarlem, der Nummern des ehemaligen Meisters der Sammlung Hirscher mit Bernhard Strigel, der Nr. 888 C mit Cornelis Hendriksz Vroom, der Nr. 909 C mit F. Sant-Acker und der Nummern 644 und 1202 mit Jan van Scorel. Weniger erfreulich war es, aber allerdings durch

die Forschung geboten, bei Nr. 578 den Jan Joest streichen und auf den alten »Meister des Todes Mariä« zurückgreifen zu müssen. Weniger erfreulich deshalb, weil ausländische Verfasser von Katalogen, die der deutschen Kritik blindlings Glauben geschenkt und die Bilder ihrer Galerien von der Hand des Meisters des Todes Mariä dem Jan Joest zugesprochen hatten, nun nicht wissen, woran sie sind, und in Folge dessen es vorziehen werden, über die deutsche Kritik nach gewohnter Weise sich lustig zu machen, anstatt nach Calcar zu gehen und sich eine eigene Ueberzeugung zu verschaffen. Sie werden um so lieber raisonniren, als sie im Katalog noch einige andere Beispiele finden können, wo dem Meister selbst aus guten Gründen wieder zurückgegeben wurde, was schon den geringeren Händen seiner Schule überwiesen war. Doch wollen wir diese wenigen Nummern gar nicht verrathen.

Aus eigenster Ueberzeugung stimme ich ferner zu bei Nr. 921, welches Bild ohne Zweifel dem Willem van Aelst zugewiesen werden muss, bei Nr. 552 B, wo Hans Baldung Grien an Dürer's Stelle getreten ist, bei Nr. 503 A, wo Bernardo Bellotto durch die Benennung »Schulbild« ersetzt ist, nachdem zwei zweifellos schöne Originale (Nr. 503 B und C) in die Berliner Galerie gekommen sind, bei den Nummern 490, 493, 501 und 503, welche mit Recht zu Schulbildern des Ant. da Canal degradirt sind, bei Nr. 593, welches jetzt dem älteren Cranach zugewiesen ist, während eine Zeit lang der jüngere als Meister dafür galt, und bei Nr. 694, wo Adriaen van Stalbemt an Stelle von Peeter Gyzels gewählt ist.

Aber auch bei allen übrigen Abweichungen von früheren Benennungen wird Jedermann ohne Ausnahme zugestehen müssen, dass die Kritik eine äusserst vorsichtige und besonnene ist. Sie konnte gar nicht anders ausfallen bei der weitumfassenden intimen Kennerschaft, welche Meyer, Bode und Scheibler auf gleichen und verschiedenen Gebieten besitzen, und bei der Gewissenhaftigkeit, mit welcher sie die Forschungen Anderer in Berücksichtigung zu ziehen pflegen.

Friedrich Schlie.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Christliche Archäologie 1883—84.

II.

Frankreich. Le Blant's grosses Unternehmen, die Publication der altchristlichen Sarkophage Galliens, ist in Folge der Thätigkeit dieses ausgezeichneten Gelehrten als Vorstand der École française in Rom noch nicht zum Abschluss gelangt: doch ist das Material vollständig in seinen Händen und wir dürfen der Veröffentlichung des Werkes wohl im nächsten Jahre entgegensehen. Unterdessen hat uns Hr. Le Blant mit der kleinen, aber lehrreichen Abhandlung über die Ateliers der altchristlichen Bildhauer und deren Gepflogenheiten [1]) beschenkt. Der Aufsatz bringt willkommene Notizen über die Verwerthung und Fortdauer antiker Motive in der altchristlichen und selbst der mittelalterlichen Kunst: so über die auf einem Fresco zu Pompeji gefundenen und auf einem Sarkophag in Trier wiederkehrenden Guirlanden windenden Genien, bei welcher Gelegenheit wir auch die erste photographische Wiedergabe des genannten Sarges mit der Arche Noah's erhalten. Interessant ist auch der Nachweis, wie die auf den Sarkophagen des 4. Jahrhunderts beliebte Disposition und stilistische Behandlung der Apostel noch in einem Relief des 11. Jahrhunderts im Dome zu Basel wiederklingt. Solche Fälle sind aber keineswegs vereinzelt, und ich könnte deren aus meiner Sammlung zahlreiche nachweisen. So, um nur einige zu nennen, gibt ein Säulencapitell des 12. Jahrhunderts in S. Nectaire (Puy-du-Dôme, Abguss im Trocadéro zu Paris), Christus und zwei Heilige, hinter einer Tafel mit Fischen und Brod stehend, im engsten Anschlusse an die Auffassung der Katakombenkunst wieder. Noch charakteristischer tritt uns dies Fortleben der christlichen Antike in den Reliefs an den Capitellen der romanischen Kirche d'Aisnay in Lyon (besonders am Baptisterium) entgegen — einem Denkmal von hervorragender Bedeutung für die Entwicklung der romanischen Kunst, das, abgesehen von einigen Zeilen bei

---

[1]) Le Blant, Edm., Les Ateliers de Sculpture chez les Premiers Chrétiens. Extr. des Mélanges d'Archéol. et d'Histoire publ. par l'École française de Rome. Rome 1884. 8°.

Schnaase (VI 494) und Lübke (Archit. II 445), noch so gut wie unbeachtet geblieben ist. Man kann bei diesen Studien nur immer wieder bedauern, dass Frankreich keinen Lotz besitzt und dass namentlich ein grosser Theil seiner ikonographischen Schätze wissenschaftlich noch unverarbeitet ist.

Aus der französischen Schule gingen einige Arbeiten hervor, welche unser Gebiet berühren. Doulcet brachte in seinem, nicht von Schwächen freien, aber doch von guten Studien zeugenden Buche über das Verhältniss der christlichen Kirche zum römischen Staat [2]) einige Beiträge zur altchristlichen Topographie und Ikonographie (Forum Martis, alte Basilika S. Petri, Fresco mit Felicitas aus dem ehemaligen Oratorium bei den Titusthermen). Von allgemeinerm Interesse ist die allerdings für ein grösseres Publicum bestimmte Schrift des Elsässers Gustav Schlumberger über Constantinopel [3]), in welcher namentlich der Blachernenkirche einige Blätter gewidmet werden. Wenn diese Notizen sich auch nicht über das Geplauder eines gelehrten Touristen erheben, so sind sie doch ein erfreulicher Beweis des wiedererwachenden Interesses an den Alterthümern des christlichen Byzanz, dessen kirchliche Kunsttopographie gegenwärtig von Dr. Mordtmann erforscht wird.

Es ist an diesem Orte mehr wie einmal auf die capitale Bedeutung der Liturgie für die Kunstarchäologie hingewiesen worden. Die Einsicht, dass die Kunst des Mittelalters in der Liturgie, manche Partieen der Liturgie aber auch in der Kunst ihren Schlüssel finden, scheint allmählich durchzudringen. Zwei umfangreiche Werke aus französischer Feder liegen uns vor, welche dafür zeugen: Rohault de Fleury's Studien über die Messe [4]) und Corblet's Geschichte und Archäologie des Sacraments der Taufe [5]).

Das erstere Werk ist von dem ältern Rohault de Fleury begründet, welcher sich durch sein Werk über die Denkmäler Pisa's und durch ein anderes über die »Instruments de la Passion« bekannt gemacht hatte, einem Autor von ausgebreiteten Kenntnissen, aber, wenigstens nach Ausweis der letztern Leistung, von geringer Kritik. Sein letztes Unternehmen, die Illustration der Messe durch die Monumente, hat jetzt sein Sohn fortgeführt: es soll noch mehrere Bände umfassen, welche sich mit den Artikeln Tragaltären, Kelchen, Pyxen, Leuchtern, Missalien, Weihrauchfässern u. s. f. und den liturgischen Gewändern beschäftigen werden, während die bis jetzt erschienenen Bände den Altar selbst (I), die Ambonen, Cancelli, Ikonostasen, Lettner und Sacristeien (II), Ciborien, Altaraufsätze, Tabernakel, Confessionen und Kathedrae (III) besprechen. Die sauber, ja elegant in Kupfer gestochenen Tafeln geben eine grosse Menge der namhaftesten Denkmäler besagter Kategorien wieder und

---

[2]) Doulcet, Henry, Essai sur les rapports de l'Église chrét. avec l'État Romain pendant les trois premiers siècles etc. Paris 1883. 8°.

[3]) G. Schlumberger, Les Iles des Princes. Le Palais des Blachernes. La grande muraille de Byzance. Souvenirs d'Orient. Paris 1884. 12°.

[4]) Rohault de Fleury. La Messe. Études sur ses Monuments. Vol. I—III au 4°. Paris, Morel et Cie. 1883. Preis 200 fr.

[5]) Jules Corblet, Hist. dogmatique, liturgique et archéologique du sacrement de Baptême. 2 voll. 8°. Paris, Palmé. 1882 f.

stellen ein jetzt jedem Forscher auf diesem Gebiet unentbehrliches, dem ausübenden Künstler wie dem Geistlichen höchst willkommenes und nützliches Material dar. Leider ist es weit entfernt vollständig zu sein, einmal weil die Verfasser, ich verstehe nicht aus welchem Grunde, die Spätgothik und Renaissance fast systematisch ausgeschlossen haben; dann, weil ihnen das reiche Material, welches Deutschland besitzt, und das nun durch allbekannte Publicationen der Wissenschaft erschlossen ist oder wird, den Herren de Fleury nahezu ganz unbekannt geblieben ist. Es muss weiter bedauert werden, dass auch der Text sehr viel zu wünschen lässt und die Litteratur über die abgebildeten Werke nur sehr unvollkommen vorgelegt wird[6]).

Mgr. Corblet, der frühere verdiente Herausgeber der Revue de l'Art chrétien, hat es unternommen, eine Geschichte der Sacramente zu schreiben, deren erster Theil in zwei Bänden die Taufe behandelt. Ich will auf die theologische Seite des Werkes nicht eingehen, das kunstarchäologische Gebiet wird hauptsächlich in den umfangreichen Abhandlungen über die »Lieux du Baptême« (Taufkirchen etc.), die Taufnamen, die Ikonographie der Taufe berührt. Das Verzeichniss der Taufkirchen und Taufsteine bringt eine Menge nützlichen Materials und manche Abbildungen von bisher in Deutschland wenig oder gar nicht bekannten Denkmälern; es ist aber sehr unvollständig, namentlich kennt der Verfasser Deutschland und die deutsche Litteratur nur sehr wenig. Auch die Zusammenstellung der Darstellungen der Taufe in der Kunst liesse sich leicht vermehren; die Litteraturangaben und Quellennachweise sind durchweg mit jener Oberflächlichkeit behandelt, von welcher die Arbeiten unserer westlichen Nachbarn sich ebenso schwer wie von der die gediegene Untersuchung nur zu häufig ersetzenden andächtigen Declamation losmachen können. Corblet's Werk wird als ein nützliches Repertorium und eine gute Vorarbeit, nicht als eine erschöpfende und mustergültige Behandlung des Gegenstandes gelten können.

Mit dem berührten Gegenstande hängen einige Abhandlungen Léopold Delisle's zusammen, welche dem Umfange nach gering, wahre Cabinetsstücke sorgfältiger Forschung sind[7]). Der berühmte Vorstand der Nationalbibliothek in Paris gibt uns in dem Aufsatz über das Sacramentar von Autun einen sehr wichtigen Beitrag zur frühmittelalterlichen Ikonographik. Die Handschrift ist im 9. Jahrhundert auf Veranlassung eines Abts von Marmoutier geschrieben worden und bietet, wie schon Bastard erwiesen, eine grosse Analogie mit der von dem Grafen Vivien von S. Martin in Tours dem K. Karl dem Kahlen geschenkten Bibel. Mit guten Gründen verweist der Herausgeber die Herstellung der Handschrift in Marmoutier um 845, ihre Verschleppung nach Autun gelegentlich der Normanneneinfälle und ihre Aufbewahrung an letzterm Ort im 11. Jahrhundert. Sie ist paläographisch interessant durch die stellenweise

---

[6]) Eingehender habe ich über das Werk Lit. Rundsch. 1884, N° 7, berichtet.

[7]) L. Delisle, Le Sacrementaire d'Autun. Extr. de la Gaz. archéol. 1884. Paris 1884. 4°. — Ders., Authentiques de Réliques de l'Époque mérovingienne, découvertes à Vergy. Extr. des Mélanges d'archéol. et d'hist. publ. par l'École française de Rome. Rome 1884. 8°. — Ders., L'œuvre paléographique de Mr le Comte de Bastard. Extr. de la Bibl. de l'École des chartes, t. XLIII, 1882.

Verwendung der von Bastard sogenannten »demi-onciale caroline«, von welcher hier ein gutes Specimen gegeben wird (Pl. 21), interessanter noch durch ihren Bilderschmuck. Ein von Hrn. Delisle in Dujardin'scher Heliogravüre wiedergegebenes Blatt zeigt die Abstufungen des priesterlichen Amtes mit seinen Attributen. Ein anderes, ebenfalls reproducirtes Blatt, lässt uns sehen, wie Abt Raganaldus sein Volk segnet; die Scene ist umgeben von den Personificationen der vier Cardinaltugenden, auf deren ikonographische Charakterisirung ich aufmerksam machen möchte. Wichtiger erscheint mir noch Taf. 23, wo, zum Anfang des »Sanctus«, in drei Medaillons und in sehr. charakteristischer Weise die Geburt Christi, die Taufe im Jordan, das Abendmahl vorgestellt sind. Eine vollständige photographische Reproduction der übrigen Miniaturen wäre sehr dankenswerth — ich betone das ausdrücklich, weil nur eine umfassende Kenntniss der Denkmäler des 6.—10. Jahrhunderts uns eine gesicherte Einsicht in den Zusammenhang der Kunstvorstellungen und der Stilistik des hohen Mittelalters mit der altchristlichen Zeit verschaffen kann.

Demselben Gelehrten verdanken wir eine Notiz über einige merowingische Authentiken von Reliquien aus dem 7.—8. Jahrhundert, deren Text zwar bereits durch Le Blant publicirt war, deren Erläuterung uns der ausgezeichnetste Paläograph Frankreichs nun bietet. Ein kleiner aber hübscher Baustein zu einer künftigen Geschichte des Reliquienwesens. Eine trockene Arbeit, aber eine dem Kunsthistoriker höchst werthvolle Perle aus der Hand desselben Gelehrten ist der Nachweis, welchen Hr. Delisle jetzt dem Werk des verstorbenen Grafen de Bastard hat angedeihen lassen. War man betreffs der Mehrzahl der in dem Bastard'schen Prachtwerke zur Abbildung gebrachten Denkmäler, angesichts des Mangels eines Textes, ganz im Unklaren, so ist diesem Mangel jetzt durch die Delisle'sche Abhandlung in dankenswerthester Weise abgeholfen.

Von dem wachsenden Interesse an der Buchmalerei zeugt eine andere Publication, die wir ebenfalls einem Beamten der Bibliothèque nationale, Hrn. Henri Bordier, verdanken [8]). Derselbe gibt uns eine paläographische und ikonographische Beschreibung der griechischen Bilderhandschriften der Pariser Nationalbibliothek; von dieser Arbeit liegen mir bis jetzt drei Lieferungen vor. Nach dem Erscheinen des ganzen Werkes werde ich eingehender auf dasselbe zurückkommen, möchte aber schon jetzt auf den reichen Zuwachs aufmerksam machen, den unsere Kenntniss der byzantinischen Kunst durch diese Publication gewonnen hat. Es ist dringend zu wünschen, dass auf diesem zuerst von Birch (mit seinen Early Drawings and Illuminationes etc. in the British Museum, London 1879) betretenen Wege einer systematischen Katalogisirung der Bilderhandschriften unserer grossen Sammlungen fortgefahren werde; ich wünsche das aber insbesondere auch hinsichtlich der für die spätere Kunst des Mittelalters und der Renaissance vorzüglich in Betracht kommenden kostbaren Bestände der Libreria des Sieneser Doms, des S. Marcoklosters in Florenz, der Laurenziana, der Ambrosiana u. s. f. Solange eine auf Grund solcher

---

[8]) H. Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les Manuscrits Grecs de la bibl. Nationale. Paris 1883—84. I—III.

Verzeichnisse hergestellte Statistik nicht besteht, wird jede Geschichte der Buchmalerei mehr oder weniger in der Luft hängen.

Eine für die Ikonographie des Mittelalters nicht unwichtige Classe von Monumenten sind die künstlerisch ausgestatteten Kalendarien der älteren Zeit, wie sie handschriftlich ziemlich zahlreich existiren. Eine zusammenfassende Studie dieser Denkmäler wäre nicht uninteressant: einen Beitrag zu einer solchen liefert die Abhandlung des geistvollen Akademikers Gaston Boissier über ein nach den Festen Ovid's ausgearbeitetes Kalendarium der sechs ersten Jahresmonate, welches einer Handschrift der Bibl. nationale vorgebunden ist (Nouv. Acquis. latin., Nr. 1523) und dessen Abfassung ins 4.—5. Jahrhundert und zwar auf einen christlichen, aber noch ganz mit den Gebräuchen der heidnischen Welt vertrauten Autor zurückgeführt wird [9]).

Auch der um die Geschichte der Kreuzzüge so hochverdiente Graf Riant hat im verflossenen Jahre unsere Wissenschaft mit werthvollen Beiträgen bereichert. Ich zähle dahin den merkwürdigen Bericht über die Aufdeckung der Patriarchengräber zu Hebron 1119 [10]) und über den letzten Triumph Urban's II. über seinen Gegenpapst Guibert [11]). Der letztere Aufsatz ist von einem Lichtdruck begleitet, der das im 12. Jahrhundert im Lateran gemalte Porträt Urban's II., freilich in der Erneuerung durch Benedict XIV, wiedergibt. Es wäre lohnend zu wissen, ob der allem Anschein nach einer spätern Restauration angehörende Kopfputz des Papstes ursprünglich ist.

Die Ikonographie der hl. Lucia, der berühmten Martyrin von Syrakus, behandelt das mit grosser Liebe geschriebene Buch des Avesner Advocaten Aug. Beaugrand [12]). Es ist eine fleissige, eine Menge nützlichen Materials bergende Arbeit, die aber, um zu bestehen, einer durchgreifenden Revision bedarf. Die Quellenkritik ist jedenfalls nicht des Verfassers starke Seite. Die Acten der hl. Lucia sind uns in jüngern lateinischen Redactionen erhalten, deren Unzuverlässigkeit s. Z. Tillemont nachgewiesen hat. Hr. Beaugrand unternimmt nun S. 38 f. einen ganz überflüssigen und kritiklosen Angriff auf den grossen Kirchenhistoriker, welcher der gegenwärtigen Strömung in der französischen Kirche überhaupt in hohem Grade verhasst ist — nicht mit Unrecht, denn es ist selten leicht, ihn zu widerlegen. Hätte Hr. Beaugrand die Hauptschrift über seinen Gegenstand (Joannis de Joanne Tauromontani Acta S. Luciae virg. et martyr. Syracusanae, ex opt. Cod. graeco ed. et ill., Panormi 1758, 4°) gekannt (dass er sie nie gesehen, erhellt aus seinem Circular, wo er u. a. sagt: Tauromenitani, N. N. Acta sincera s. Luciae etc. Pal. 1661,

---

[9]) Gaston Boissier, La Publication de l'Enéide. Extr. de la Revue de philologie, de littérature et d'hist. anciennes, janv. 1884, 1—4. Paris 1884. 8°.

[10]) Riant, Invention de la Sépulture des Patriarches Abraham, Isaac et Jacob à Hébron, le 7e juin 1119. Gènes 1884. 4°. (Extr. des Arch. de l'Orient, latin II. 411—421.)

[11]) Ders., Un dernier Triomphe d'Urbain II. Paris 1883. 8°. (Extr. de la Rev. des Quest. hist. 1883, XXXIV, 247 f.)

[12]) Beaugrand, Aug., Sainte Lucie, vierge et martyre de Syracuse. Sa vie — son martyre — ses reliques — son culte. Paris 1882. 8°.

ein natürlich ganz entstelltes Citat), so hätte er in den alten griechischen Acten Alles das vermisst, was Tillemont an den zu seiner Zeit allein bekannten späteren lateinischen Erweiterungen und Ueberarbeitungen auszusetzen fand; er hätte die Zuverlässigkeit und das Alter der echten Acten vertheidigen können, ohne sich durch einen verunglückten Anlauf auf Tillemont eine so arge Blösse zu geben. Auch die Geschichte der Translation der Gebeine nach Lothringen ist ohne hinreichende Kenntniss der lothringischen Quellen, wie sie theils in den Mon. Germaniae publicirt, theils in Metzer Handschriften (s. die Kataloge von Clerkx und Quicherat), theils in Trierer Nachrichten (Gest. Trev. etc.) enthalten sind. Weiter liesse sich das Verzeichniss der S. Lucia geweihten Kirchen etc. leicht sehr erweitern (so ist S. Lucia in Graubündten, S. Lucia in Bologna u. s. w. ausgelassen). Wenn der mit einer neuen Ausgabe beschäftigte Verfasser sein Buch gründlich umarbeitet und sorgfältige Untersuchungen statt mancher gutgemeinten Betrachtungen in dasselbe aufnimmt, kann er der Sache einen guten Dienst erweisen.

Endlich sei eines werthvollen ikonographischen Beitrags gedacht, welchen wir dem Enthusiasmus eines Laoner Juristen verdanken, einer Monographie über die Glasgemälde der Kathedrale von Laon [13]). Namentlich eines dieser Gemälde mit den Alten der Apokalypse, welche musikalische Instrumente halten, ist für die Geschichte dieser Instrumente äusserst belehrend. Es liegt eine Lieferung des Werkes vor, dessen Fortsetzung lebhaft begrüsst werden wird.

Von zusammenfassenden Darstellungen hat Frankreich auch diesmal mehrere aufzuweisen. Ein Werk von grosser Anlage und zweifellos bedeutendem Nutzen ist Gay's »Glossaire archéologique« [14]), von dem mir bis jetzt drei Lieferungen (A — Cout) vorliegen. Sehr werthvoll ist die den einzelnen Artikeln beigegebene beträchtliche Anzahl von Auszügen aus Quellen und Urkunden, welche zur Erläuterung des Textes dienen; zahlreiche, wenn auch etwas kleine, doch gute Abbildungen veranschaulichen die wichtigern der hier erklärten Gegenstände. Der Natur des Unternehmens entsprechend wird dasselbe voraussichtlich erst in Jahren abgeschlossen sein; ich behalte mir vor, später auf dasselbe zurückzukommen. Einzelne Berichtigungen und Nachträge liefern bereits jetzt Corblet und Barbier de Montault in der Revue de l'Art chrétien 1882 und 1883, 242 f.

Während Gay's Glossaire sich an die wissenschaftliche Welt wendet und stets einen quellenmässigen Nachweis erstrebt, liefert der Abbé Mallet in seinem »Cours élémentaire d'Archéologie religieuse« [15]) ein für den Gebrauch der theologischen Lehranstalten, der Seminarien und der Seelsorge-Geistlichkeit bestimmtes Handbuch, von welchem zur Stunde zwei Bände, die

---

[13]) Florival, A. de, et Midoux, Les vitraux de la Cathédrale de Laon. Paris, Didron, 1882. f. 4°, Ier fasc. avec de nombreuses planches. Preis 10 fr.

[14]) Gay, Victor, Glossaire archéologique du Moyen-âge et de la Renaissance. Paris 1882. f. 4°. Preis des Fascikels 9 fr.

[15]) Mallet, l'abbé J., Prof. au petit Séminaire de Séez, Cours élémentaire d'Archéologie religieuse. Architecture. 3e éd., revue et augmentée. Paris, Poussielque fr. 1882. 8°. Preis M. 6. 40. — Mobilier, Paris 1883, cl. 8°. Preis M. 6. —.

Architektur und das »Mobilier« erschienen sind. Der Verfasser beabsichtigte keine Bereicherung der archäologischen Wissenschaft: soweit ich die beiden Bände durchgesehen habe, hat er aber erreicht, was er wollte. Sein Werk kann als ein recht guter Grundriss der kirchlichen Kunst zum Gebrauche junger Theologen und Geistlichen bezeichnet werden; im Uebrigen hat es auch dadurch Werth, dass es eine Menge französischer Denkmale bespricht und abbildet, welche bisher wenig bekannt waren oder von denen nur in uns zum Theil unzugänglichen Zeitschriften u. s. f. Kenntniss gegeben war. Wir begrüssen also in den Arbeiten des Abbé Mallet willkommene Vorarbeiten für eine künftige »Kunstarchäologie des christlichen Mittelalters«, welche sich nicht wie Otte auf Deutschland beschränkt, sondern ganz Europa umfasst.

Ein Werk von ähnlichem Charakter, aber umfangreicher angelegt und höhere Ansprüche erhebend, sind des Canonicus und Professor Reusens in Löwen »Éléments d'Archéologie chrétienne« [16]), welche gegenwärtig in zweiter Auflage erscheinen und welche hier gleich miterwähnt seien, obgleich sie nicht Frankreich, sondern Belgien angehören. Ich hatte an der ersten Auflage dieses immerhin verdienstlichen Werkes s. Z. manche Ausstellung zu machen, zu welcher ich bei der zweiten keinen Grund zu haben wünschte. Indem ich mir vorbehalte, nach Abschluss des Werkes auf dasselbe zurückzukommen, bemerke ich zunächst nur, dass die neue Auflage sich von der ältern durch sehr viel bessere typographische Ausstattung und meist recht gute xylographische Illustrationen unterscheidet. Wie immer ich auch über die Disposition des Stoffes und eine Reihe von Einzelheiten denken mag, so kann ich doch nicht umhin, den »Éléments« des wackern Löwener Collegen grösste Verbreitung zu wünschen.

Wir gelangen zu den Zeitschriften, welche diesem Gegenstand ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden pflegen. In erster Linie hat die jetzt unter der umsichtigen Leitung der HH. Al. Bertrand und G. Perrot stehende »Revue archéologique« auch in den letzten zwei Jahren fortgefahren, das Gebiet der christlichen Antiquitäten zu berücksichtigen. Ern. Renan (1883, 162 f.) bespricht die Mosaiken von Hammam-Lif in Tunesien, deren Inschriften, durch P. Delattre zuerst bekannt geworden, kürzlich so grosses Aufsehen gemacht haben und die hier auf Grund einer Aquarellzeichnung des Capitän Prudhomme erklärt werden. Die Inschrift des grossen Saals lautet:

1 SANCTA SINAGOGA NARON PRO SA
2 LVTEM SVAM ANCILLA TVA IVLIA
3 NA PRO DE SVO PROPI VM TESSELAVIT.

Naron Z. 1 ist der Name der Synagoge; Z. 3 ergänzt Renan das zweite Wort nach Boissiers Vorschlag PRO selyta, womit man einverstanden sein wird. Das fünfte Wort liest Renan PROPI tiatori VM. Ich bin einstweilen

[16]) Reusens, Le chan., Prof. d'Archéolog. à l'Université cath. de Louvain, Éléments d'Archéologie chrétienne. 2e éd., revue et considérablement augmentée. Tome Ier, ill. de 261 gravures sur bois. Aix-la-Chapelle, Barth éd. 1884. Preis complet M. 20. —.

für PROPrium (Acc. für Ablat.) oder etwas Aehnliches. Leider gibt uns Niemand das Spatium der Worte an, so dass jede Vermuthung vorläufig unsicher ist. Delattre's Copie notirte neben dem Kandelaber zwei Zeichen, die er für A Ω nahm: das war höchst überraschend, denn nie war das specifisch christliche, der Apokalypse entnommene A Ω auf jüdischen Monumenten gefunden worden. Auf Prudhomme's Zeichnung fehlen diese Zeichen; Clermont-Ganneau vermuthet in ihnen, wohl mit Recht, das Etrog und Lulab, das häufig auf palästinensischen Steinen neben dem Kandelaber erscheint.

Interessant ist auch folgende Inschrift, in der sich ein jüdischer Juwelenhändler nennt:

ASTERIVS FILIVS RVS
TICI ARCOSINAGOGI
MARGARITARI D DEI PAR
TEM PORTICI TESSELAVIT

wo es fraglich ist, ob der Jude sich selbst margaritari(i) iudei nennt; man könnte an (de | d(onis) dei denken.

Das Mai-Juniheft brachte drei einschlägige Aufsätze: Clermont-Ganneau über hebräische und griechische Inschriften auf jüdischen Ossuarien (p. 259 f.); G. Schlumberger über byzantinische Bleisiegel (p. 277 f.); E. Le Blant über eine Sammlung geschnittener Steine in der Bibliothek zu Ravenna (p. 299 f.). Aus dem Nov.- und Decemberheft (p. 312 f., 342 f.) sei B. Aubé's Essai d'interprétation d'un fragment du Carmen apologeticum de Commodien notirt, wo Commodians Verse Carm. ap. V 801 ff. der Verfasser zu erklären versucht, eine zwar zunächst litterargeschichtliche Studie, die aber auch archäologisches Interesse bietet, wie der ganze an archäologischen Bezügen so reiche und noch immer so dunkle Autor. — Im Januarheft 1884, S. 1 f. setzt E. Müntz seine hochverdienstlichen Forschungen über die italienischen Mosaiken fort (VIII), indem er diesmal das Triclinium des Lateran und die Beziehungen Karls d. Gr. und Leo's III. behandelt. Wir begrüssen in diesem Artikel, ausser der Rectification von Rumohr, Italien. Forschungen I. 198, die erste gründliche Besprechung der Geschichte des so wichtigen und so viel be- und misshandelten Mosaiks Leo's III. — Le Blant gibt im Februarheft p. 113 Nachricht über eine kostbare Entdeckung Gamurrini's, über welche dieser im verflossenen Winter in der Adunanza der Freunde christlicher Archäologie referirt hat. Der verdienstvolle Archäologe fand in der Bibliothek zu Arezzo eine Handschrift, welche ausser mehreren bisher unbekannten oder verloren geglaubten Tractaten des hl. Hilarius von Poitiers (so De mysteriis und eine Anzahl Hymnen) ein altchristliches Itinerarium nach Jerusalem u. s. f. enthielt. Die Pilgerreise hat eine Frau zur Verfasserin, welche sie Religiosen eines Frauenklosters der Provence dictirte. Das Document erwähnt der Uebergabe von Nisibis an die Perser als eines kürzlich erlebten Factums; es ist also bald nach 363 geschrieben. In Jerusalem erwähnt es der Dedication der Golgothakirche, angeblich zur Erinnerung an die Auffindung des wahren Kreuzes. In Edessa spricht der Bischof der Pilgerin von dem als kostbare Reliquie bewahrten Brief Christi an den König Agbar, den Josephus erwähnt. Das Itinerarium dürfte

nächst demjenigen des Pilgers von Bordeaux (333) das älteste der Christenheit sein und man sieht begreiflicherweise seiner Publication mit Ungeduld entgegen. — Im Märzheft d. J. p. 141 f. bespricht M. Deloche einige Siegel und Ringe der merowingischen Zeit.

Die »Revue de l'Art chrétien« hat unter der neuen Direction einen ersichtlichen Aufschwung gewonnen, obgleich uns auch jetzt noch viel Declamation und Dilettantismus begegnet; auch die Hereinziehung der kirchlichen Tonkunst scheint mir kein Vortheil zu sein. In typographischer Beziehung kann ich der Verwendung der verschiedenartigsten Drucke keinen Geschmack abgewinnen. Ein Buch ist keine Musterkarte. Aus dem reichen Inhalte des I. Bandes der neuen Serie, 1883 (= XXVI[e] année des ganzen Werkes) seien hervorgehoben (vergl. für die beiden ersten Hefte des Jahrgangs Repert. VI. 380 f.): Barbier de Montault über die königl. Collegiatkirche zu S. Nikolaus zu Bari, eine eingehende und dankenswerthe Studie über diese durch den Cult des hl. Nikolaus berühmte Kirche. Grimouard de St. Laurent: Ikonographie des hl. Joseph; ein brauchbarer Beitrag des bekannten Grafen. Charles de Linas: Les disques crucifères, le flabellum et l'umbella: eine auch separat gedruckte, sehr eingehende, und wenn auch nicht allweg die Kritik bestehende, doch an Ergebnissen sehr reiche Untersuchung des namentlich auf dem Felde der frühmittelalterlichen Goldschmiede- und Textilkunst verdienten Verfassers. O. Ragueret de St. Albin über Sonne und Mond auf den Kreuzigungsdarstellungen in ihrer symbolischen Beziehung. Dankenswerther wäre die endliche Feststellung der Zeit gewesen, in welcher diese Motive zuerst auftreten.

Band II (1884): Fortsetzung der Untersuchungen de Montault's über die Nikolauskirche zu Bari und derjenigen De Linas' über das Flabellum; Helbig über einige Reste aus dem Schatz zu Maestricht und speciell über die sog. Schlüssel vom Grabe Petri: »clefs reliquiaires dont la forme indique un symbole et n'accuse pas un usage«. Die Päpste gaben derartige Erinnerungen an fürstliche Personen oder Bischöfe. Barbier de Montault hält den Maestrichter Schlüssel für eine romanische Arbeit des 12. Jahrhunderts, zu dessen Ende ihn bereits Heinrich von Veldeke in der »Sinte Servatius-Legende« erwähnt; der Herausgeber der Revue tritt für die traditionelle Angabe ein, welche sie dem 4. Jahrhundert zuweist. Franz Bock, welcher das Denkmal mit dem analogen von Lüttich, dem Schlüssel des hl. Hubertus veröffentlicht hat (Die mittelalterlichen Kunst- und Reliquienschätze zu Maestricht, Köln 1872, S. 5, 9), sprach sich ebenfalls für das 4. Jahrhundert als Entstehungszeit des Maestrichter Denkmals aus, während er das Lütticher in die Zeit des hl. Hubertus (722) setzte. Ich sollte glauben, die Abbildung bei Bock werde Jedermann überzeugen, dass wir es in Maestricht mit einer spätromanischen Schmiedearbeit zu thun haben. — S. 64 handelt F. Festing über die Gemäldesammlung des Germanischen Instituts zu Nürnberg; S. 135 E. Dehaisnes über André Beauneveu, dessen Froissart zu 1390 als Bildhauers und Malers gedenkt. S. 146 bringt Helleputte Beiträge zur Geschichte der Oelgefässe für das hl. Oel, S. 154 Corblet dgl. für die Geschichte der eucharisti-

scnen Gefässe und Utensilien. Es folgen kleinere Mittheilungen von De Linas über eine Platte von Limousiner Émail und das Reliquiar des hl. Stephan zu Grandmont (S. 164); von Ledieu über eine Landkirche in der Picardie (Fourdrinoy), von P. Baudry über die hochinteressante Kirche von St. Georges zu Boscherville in der Normandie (Abbildung); über zwei Initialen aus einer Handschrift des South-Kensington Museums (Abb.); endlich über das Grab Benedicts XI in Avignon. Unter den Besprechungen sei auf die Notizen S. 207 aufmerksam gemacht, welche aus »L'Art ancien à l'Exposition nationale belge, publié sous la direction de M. de Roddaz (Paris-Bruxelles) 1884«, gezogen sind. In einem andern Artikel, über Reusens »Éléments«, spricht sich der Referent zustimmend zu Reusens Ansicht von dem christlichen Charakter des 1881 in Pongera gefundenen, jetzt im Diöcesan-Museum zu Lüttich aufbewahrten, mit Fresken (Vögeln und Blumen) aufgedeckten römischen Grabes aus und publicirt einen Brief de Rossi's über den Fund als Beweis für die Zustimmung des grossen Archäologen. Ich finde in de Rossi's höflichen, aber zurückhaltenden Worten das nicht begründet und ich muss gestehen, dass mich der Bericht Reusens, sein Text und seine Abbildungen (I. 124 f., 2e éd.) keineswegs von dem christlichen Charakter der Grabstätte überzeugt haben.

Beiden Bänden sind sehr reiche vermischte Nachrichten, Kunstchroniken, Referate beigegeben.

Aus dem Jahrgang 1883 des »Bulletin monumental« seien die gehaltreichen Mittheilungen Barbier de Montault's über den Schatz von Monza hervorgehoben.

Die Tag für Tag in Algerien und Tunesien aufgefundenen Antiquitäten und Inschriften wurden bisan in den verschiedensten Organen, Zeitschriften und Zeitungen publicirt, so dass es fast ein Ding der Unmöglichkeit war, hier Schritt zu halten. Es war daher ganz verdienstlich, dass eine Zeitschrift gegründet wurde, welche als Centralorgan für alle diese Funde dient[17]). Mir liegen von dem Bulletin erst vier Hefte vor, deren letztes im April 1883 erschien. Sie enthalten wenig Christliches; S. 136 Grabschrift einer ANTONIA EMERITA, in welcher die Verwendung des griechischen Δ für D bemerkenswerth ist (v. J. 491 p. C.). Dieselbe Particularität beobachtet man in der übrigens auch durch die Verbindung des D M S und des Monogramms Christi interessanten Inschrift aus Perrégaux:

ΔMS
IVLIA||||||||||||||
CRESCENSA||||||
IVSIT ANNIS PLV
S MINVS LVET RE
CESSIT IN PACE
ΔIE OCTABV KALEN

[17]) Bulletin trimestrial des Antiquités africaines, recueillies par les soins de la Société de géographie et l'Archéologie de la province d'Oran, sous la direction de MM. O. Poinssot et L. Demaeght etc. Paris, Hachette. 1882 ff.

ΔAS FEBRVARIA
S CVI FILIOS
ET NEPOTES
OBITVM FECE
RVNT IN PA
CE M ☧ |||||||||||

Die Formel obitum fecerunt, sonst nicht beobachtet, kehrt auch in der folgenden Inschrift wieder, welche trotz des DMS zweifellos ebenfalls christlich ist:

ΔMS
IVLIVS ITA I
VIXIT ANNI
S PLVS MINVS
S XL PRECES
SIT IN PACE E
TERNA ΔIE XIII KA
MARTIAS CV
I FRATRES O
BITVM FECE
RVNT |||||||||||||||

Eine christliche Inschrift mit der nämlichen Mischung griechischer und lateinischer Buchstaben ist Nr. 51 (p. 206). Wichtiger ist die Martyrerinschrift vom Jahre 329, deren Text, wie ihn Hr. Demaeght mittheilt, kaum dem Original entsprechen kann:

MEMORIA BEATISIMO
RVM MARTYRVM ID EST
ROBATI MATENI ENASS
EI MAXIMAE QVEM PRI
MOSVS CAMBVS GENITO
RES DEDICAVERVNT PA
SSI XII KAL NOV ☧ CCXC PROV

Um 329 hatte Africa keine Martyrer; es kann sich nur um einen sehr nachträglich gesetzten Titel handeln. Z. 3 möchte ich Rogati Materni Manassis, Z. 4 et Maximae vorschlagen; Z. 5 CAMBVS ist sicher verlesen.

Auch in den Arbeiten der französischen Schule in Rom ist die christliche Alterthumskunde und Epigraphik berücksichtigt worden. Ich hoffe, in dem nächsten Berichte eingehender von dieser Sammlung wie von den Arbeiten meines verehrten Collegen Duchesne sprechen zu können.

Freiburg i. B., 24. Juli 1884. *F. X. Kraus.*

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der **Provinz Sachsen** und angrenzender Gebiete. Herausgegeben von der Historischen Commission der Provinz Sachsen. Heft 1—9. Halle a. S. Otto Hendel 1879—1881. Enthaltend die Kreise: Zeitz, Langensalza, Weissenfels, Mühlhausen bearbeitet von **H. Otte** und **G. Sommer**; Sangerhausen bearb. von **Julius Schmidt**; Weissensee bearb. von **H. Otte** und **G. Sommer**; Wernigerode bearb. von **E. Jacobs** und **G. Sommer**; Merseburg bearb. von **H. Otte, J. Burckhardt** und **O. Küstermann**; Eckartsberga bearb. von **H. Otte** und **G. Sommer.** — Mit zahlreichen Abbildungen. — Preis pro Heft Mark 3. —

Die preussische Provinz Sachsen rief kurz nach Umgestaltung der Provincialverwaltung am 18. November 1876 eine historische Commission ins Leben, deren Aufgabe sein sollte, die Geschichtsdenkmäler jeglicher Art, soweit sie sich auf die Provinz beziehen resp. in ihr sich befinden, zu sammeln, zu pflegen, zu publiciren. Die Commission übernahm nicht nur die Fortsetzung der vom »Thüringisch-sächsischen Geschichtsverein« begonnenen Ausgabe der »Geschichtsquellen der Provinz Sachsen«, sondern erkannte es als eine nicht minder wichtige Aufgabe, die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz zunächst zu verzeichnen, dadurch vor Verwahrlosung oder Verschleppung zu sichern und soweit nöthig in Abbildung und Beschreibung zu publiciren.

Nach verschiedenen vergeblichen Versuchen zu brauchbarem Material zu gelangen hat auch die historische Commission den allein richtigen Weg eingeschlagen, die Provinz bereisen und durch Sachkundige die nöthigen Aufnahmen vornehmen zu lassen. Vor Allem sind daran betheiligt der kgl. Bau-Inspector a. D. Gustav Sommer, dessen zeichnerische Begabung der Publication in besonderem Masse zu Gute gekommen ist und der hochverdiente ehrwürdige Pastor Dr. H. Otte, dessen tiefgehende Kenntnisse und reiche Erfahrung von vornherein eine Gewähr für die richtige Anlage des Ganzen boten. Für einzelne Orte resp. Kreise traten dann noch Localforscher hinzu. Als Muster hat man die auch vom Ministerium s. Z. empfohlene treffliche Beschreibung der »Baudenkmäler im Regierungs-Bezirk Kassel« von Lotz und v. Dehn-Rotfelser angenommen; die Publication erfolgt, um ein durch die Uebertragung der Arbeit an verschiedene Bearbeiter ermöglichtes schnelles Erscheinen herbeizuführen, in einzelnen Heften [1]) deren jedes einen Kreis umfasst und ein in sich abgeschlossenes Ganze bildet. Diese Eintheilung, welche gerade in der aus vielen kleinen früher selbstständigen Theilen gebildeten Provinz Sachsen sich empfahl, hat zugleich den von der Commission hervorgehobenen Vortheil, dass dadurch den zunächst betheiligten Kreisen »sozusagen eine kunstarchäologische Heimathskunde« dargeboten wird, bestimmt »das Interesse für eine liebevolle Erhaltung der Baudenkmäler zu stärken«.

Wie nothwendig die Betonung dieses Gesichtspunktes ist, zeigen in jedem Heft mehrfache Erwähnungen von erst in neuerer Zeit zerstörten oder beschädigten Kunstdenkmälern. So ist zu Ufhoven die »ganze alte Burg nebst

[1]) Inzwischen — das Referat ist vor ca. 6 Monaten abgefasst — ist ein neuer Modus der Publication eingeführt, wonach die einzelnen Hefte in Lieferungen erscheinen sollen.

Thurm, die wegen ihrer vielen Erkerbauten nicht ohne malerische Wirkung war, erst vor Kurzem (das Heft II erschien 1879), weil die Gebäude angeblich viele Reparaturen verlangten oder weil man den Platz anderweitig zu benützen wünschte, abgetragen und dem Erdboden gleich gemacht« (II. 80). In Droyssig ist vor zehn Jahren ein Wohngebäude mit »Schnitzerei im Renaissancestil« mit glattem Rohrputz versehen (III. 11); in Jancha ist ein früher vorhandener (wann?) Taufstein jetzt »verschwunden« (III. 25); der Flügelaltar der Kirche zu Lissen »mit schönen Inschriften und gemalten Apostelfiguren wurde bei dem Kirchenbau 1851 auseinandergenommen und bis auf wenige, glücklich gerettete Figuren verschleppt« (III. 34). Das schönste Fachwerkgebäude in Mühlhausen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts »mit reich verzierten Holzconstructionstheilen« ist in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts niedergerissen; ja aus der Blasiuskirche zu Mühlhausen sind die von Lotz (Kunsttopogr. I. 450) erwähnten frühgothischen Chorstühle seit 1862 verschwunden. In Hohlstedt ist erst 1871 der alte Schnitzaltar durch einen »geschmackvoll gothisch in Eichenholz geschnitzten« ersetzt, vom alten sind noch »einige« Figuren vorhanden (V. 38). Das Anstreichen von alten Altarschreinen blühte noch 1859 (VI. 8), auch sind gelegentlich noch unlängst Holzfiguren aus einer Kirche »an einen wandernden Jünger Mercurs« verkauft (VIII. 27). In Weissenfels hat man »neuerdings ganz unnöthiger und rücksichtsloser Weise mitten auf der sauber ausgeführten Inschrift (von 1465 an der Pfarrkirche) eine Strassenlaterne angebracht und dabei durch die Gasleitungsröhre die Schrift von unten auf in zwei Theile getheilt« (III. 70). Wir führen diese Beispiele an, um zu zeigen, welch geringes Interesse selbst bei Gebildeten — es handelt sich hier meist um Kirchengut, wobei doch der Geistliche mitzusprechen hat — leider immer noch herrscht.

Es liegen nunmehr neun Hefte der Publication vor, welche als vortrefflich zu bezeichnen sind. Einer kurzen historischen Einleitung, zur Orientirung bestimmt, folgt die eigentliche Kunsttopographie in alphabetischer Folge der Ortschaften, die natürlich weitaus den grössten Theil der Hefte einnimmt; daran schliesst sich eine »kunststatistische Uebersicht«, in welcher die schon genau beschriebenen Denkmäler systematisch und chronologisch geordnet kurz aufgeführt und kunstgeschichtlich classificirt werden. Eine »Glockenschau« bildet den Beschluss; einigen Heften sind in einem Anhang Urkunden beigegeben.

Sehr wesentlich wird in der Publication das Wort durch Bilder unterstützt: es sind meist skizzenhafte Darstellungen von Bauwerken, in Grundrissen, Aufrissen und Details, dazu Werkzeichen, aber auch Werke der Kleinkunst mit Marken, Inschriften; auch Figürliches. Diese flott gezeichneten, meist in Zinkätzung hergestellten Abbildungen wollen und sollen nur zum Verständniss der Beschreibungen beitragen; doch genügen die Abbildungen der etwas grösser gezeichneten kunstgewerblichen Gegenstände meist, um einem intelligenten Handwerker als Vorlagen zu dienen.

Darf man mit der Anlage des Ganzen sich durchaus einverstanden erklären, so muss man doch im Einzelnen allerlei Ausstellungen meist principieller Art machen. Es ist nach der trefflichen Behandlung der ganzen Frage der

Inventarisirung der Kunstdenkmäler durch Jastrow (Zeitschrift für preuss. Geschichte und Landeskunde 1883, 271, vergl. Repertorium VII. 494) nicht nöthig, nochmals im Allgemeinen darauf einzugehen: es handelt sich hier um Gesichtspunkte, die dort nicht berührt sind. Wie gesagt, hat sich die sächsische Commission mit Recht die »Beschreibung der Baudenkmäler im Regierungs-Bezirk Kassel« zum Muster genommen: sie ist derselben auch darin gefolgt, für die zu beschreibenden Denkmäler als Zeitgrenzen das frühe Mittelalter bis zum Ende des 17. Jahrhunderts anzunehmen. Mit der Anfangszeit muss man sich unbedingt einverstanden erklären: die sog. prähistorischen Denkmäler müssen in einem besonderen Werke zusammenfassend behandelt werden. Dieses Unternehmen ist inzwischen als »Vorgeschichtliche Alterthümer der Provinz Sachsen und angrenzenden Gebiete« (Halle a. S. Otto Hendel) ins Leben getreten. Dagegen ist der Schlusstermin: Ende des 17. Jahrhunderts, nicht bloss durchaus willkürlich, sondern auch geradezu verkehrt gewählt: willkürlich insofern jener Zeitpunkt absolut keinen wichtigen Abschnitt in der Kunstgeschichte bezeichnet, verkehrt als dadurch die gewaltigen Kunstleistungen des 18. Jahrhunderts völlig ausgeschlossen, die Denkmäler jener Epoche in den Augen Unkundiger als »Verfall« hingestellt werden, an deren Erhaltung nichts gelegen sei. Allerdings ist diese Ansicht in gewissen Kreisen kurzsichtiger Kunstfreunde und Kunstjünger noch verbreitet: sie beruht mehr auf Unkenntniss als auf Erfahrung und verschwindet jetzt mehr und mehr. Denn kein Einsichtiger wird heute noch wagen, die Architektur des 18. Jahrhunderts in ihrer eminenten Bedeutung für die Ausbildung des Palaststiles als »Verfall« zu bezeichnen; was das 18. Jahrhundert für Entfaltung prächtiger Innendecoration, kirchlicher und profaner, gethan, auf dem Gebiete des Mobiliars, vor Allem der Ausbildung der Polstermöbel geleistet, ferner an Bronzearbeiten, Webereien hervorgebracht hat, gar nicht zu gedenken des gewaltigen Fortschrittes auf dem Gebiete der Keramik durch Erfindung des Porzellans — das zählt zu den höchsten Leistungen der Kleinkunst überhaupt. Die Kunst des 18. Jahrhunderts verlangt mit demselben Recht Erhaltung wie die Kunstdenkmäler früherer Epochen, ja sie hat noch als besonderen Anwalt für sich die praktische Bedeutung, indem die modernste Phase unserer künstlerischen Entwicklung sich wiederum mit Vorliebe an jene Periode anlehnt. Trotzdem müssen wir es leider immer noch erleben, dass gelegentlich eine im besten Barock oder Rococo eingerichtete Kirche »restaurirt« wird: d. h. man wirft die gesammte köstliche Einrichtung hinaus und ersetzt sie durch eine gothische — weil an der Kirche vielleicht die ursprüngliche Anlage einmal gothisch war, im Laufe des Jahrhunderts aber einen völlig anderen Charakter bekommen hat. Jedenfalls ist es im höchsten Grade verkehrt, die Kunst des 18. Jahrhunderts von der Inventarisirung auszuschliessen: die Grenze muss nothwendigerweise etwa das Jahr 1800 bilden, die Zeit, als mit dem Empire-Stil selbstständiges künstlerisches Können wirklich aufhörte. Es ist zu beklagen, dass nun schon eine Anzahl Hefte erschienen sind, in welchen diese Grenze nicht innegehalten ist: unbedingt muss das nachgetragen werden. Denn ohne Zweifel sind nicht bloss Baudenkmäler, sondern noch mehr Werke der Kleinkunst aus der in die Acht erklärten Periode vorhanden, die man eben als aus der Zeit »des Verfalls« stammend nicht

aufgeführt hat. Es deuten darauf einige Stellen hin. So heisst es (I. 43) von den Geräthen der Michaelskirche in Zeitz: »die sonst im Gebrauch befindlichen Kirchengeräthe an Crucifixen, Leuchtern, Patenen, Hostienkapseln haben keinen Kunstwerth und bedürfen keiner Aufzählung.« Letzterer bedürfen sie nun doch, worauf unten näher eingegangen werden soll, aber es ist auch weiter fraglich, ob alle diese Altargeräthe wirklich »ohne Kunstwerth« sind. Oder wenn es (IV. 85) von den heiligen Gefässen der Marienkirche zu Mühlhausen heisst: »sie zeichnen sich weder durch Alterthum noch durch kunstvolle Arbeit aus« so können darunter sehr wohl in den Augen Anderer recht werthvolle Arbeiten sein. Daher kommen denn auch so curiose Bemerkungen wie (V. 39) »der Altar ist gross und barock« oder die überraschende Nachricht, dass das Ordenshaus der Commende Griefstedt zwischen 1701—1716 »nicht ohne Geschmack in gutem Renaissancestil« erbaut sei! (VI. 15). Alles das spricht für die Nothwendigkeit, ganz objectiv ohne vorgefasste Meinung und ohne weiteren Commentar Alles zu verzeichnen, was irgendwie selbst einen bescheidenen Anspruch erheben darf, als Erzeugniss der Kunst oder des Kunsthandwerks zu gelten.

»Des Kunsthandwerks,« das ist noch ein wichtiger Punkt. Die Herausgeber haben zunächst und mit Recht ihr Augenmerk auf die Baudenkmäler gerichtet und diese in den erwähnten Grenzen genau verzeichnet; die Werke der Kleinkunst haben nur in soweit Berücksichtigung erfahren, als sie den Herausgebern wichtig erschienen. Namentlich sind das Erzeugnisse des Mittelalters, doch auch besonders in die Augen springende spätere Arbeiten, sogar solche, die jünger als das 17. Jahrhundert sind. Auch das ist ohne Zweifel ein Fehler. Die Inventarisirung der historischen Denkmäler, — und um eine solche handelt es sich hier in erster Linie — muss, wie gesagt, Alles umfassen: denn wer will a priori entscheiden, ob selbst ein unscheinbares Stück in der Hand des Forschers nicht doch von Wichtigkeit werden kann? Dazu kommt, dass die nicht aufgeführten Stücke in den Augen der Besitzer leicht als werthlos erscheinen und dann ohne Weiteres an einen »wandernden Jünger Mercurs« verkauft werden: die Schuld für solche Verschleuderung trifft dann nicht den Besitzer, sondern Jemand anders! So heisst es z. B. (II. 56): im Rathhaus zu Langensalza »sind einige mittelalterliche Waffen, Krüge, Gläser etc.«!! Dass die Stücke nicht »mittelalterlich« sind, wollen wir zunächst annehmen, das ist wohl nur ein vulgärer Ausdruck, der allerdings in einem wissenschaftlichen Werk nicht vorkommen sollte; aber mit dieser summarischen Anführung ist nichts weiter erreicht, als dass bei Gelegenheit ein Händler die Sachen wegkauft. Gerade diese kleinen, in öffentlichen Gebäuden, Kirchen etc. zerstreuten Kunstwerke müssen ausnahmslos auf das sorgfältigste verzeichnet und gehütet werden. Wer mit dem Kunsthandel und seinen Jüngern zu thun hat, wird genau wissen: warum? Die werthvollsten Stücke sind aus solchem Besitz für wahrhafte Schleuderpreise verkauft und ins Ausland geschleppt, die vaterländische Kunst wichtiger Denkmäler beraubt worden. Was kann z. B. Alles unter den Gegenständen im Rathhaus zu Langensalza sein und sind sie, fragen wir, überhaupt noch da? Das ist eine

leider nur zu berechtigte Frage, gerade hier. An demselben Ort befand sich nemlich 1879 ein (II. 54) genau beschriebener gestickter Teppich mit Darstellungen aus der Tristan-Sage, wie es deren mehrere gibt. Als nun 1881 das Comité der Halle'schen Ausstellung diesen Teppich für den Alterthumspavillon leihweise haben wollte, wurde ihr von Magistratswegen mitgetheilt, dass die Stickerei schon seit einigen Jahren vermisst werde, ohne dass es möglich gewesen sei, den Verbleib zu ermitteln! Man darf da doch füglich fragen, wozu wird überhaupt inventarisirt? Und wenn so etwas bei genau beschriebenen z. T. sogar abgebildeten Stücken vorkommen kann, was mag mit den nur summarisch aufgeführten geschehen, von denen kein Mensch erfährt, nach denen kein Hahn kräht.

Man muss diese Forderung der sorgfältigsten Inventarisirung als eine Cardinalfrage des ganzen Unternehmens ansehen; geschieht das nicht, so ist der eigentliche Zweck der ganzen Arbeit verfehlt. Allerdings ist dazu nöthig, dass derjenige oder diejenigen, welchen die Inventarisirung übertragen ist, dieselbe persönlich vornehmen, alle Orte be- und durchsuchen und sich nicht auf früher gedruckte oder eingeholte Nachrichten verlassen, deren Urheber sich doch mindestens erst über seine Qualification zu einer solchen Arbeit ausweisen müsste. Aus einer Reihe von Angaben geht nemlich hervor, dass die betreffenden Herausgeber sich dieses Weges zur Erlangung von Material gelegentlich bedient haben. In jedem Fall müssen ältere Angaben sorgfältig nachgeprüft werden und eine Notiz wie (III. 53) »nach Heydenreich pag. 324 besitzt die Kirche (zu Schkortleben) einen kleinen mittelalterlichen Kelch . . . und andere heilige Gefässe aus edlem Metall« ist eigentlich werthlos. Das erwähnte Buch von Heydenreich ist 1840 erschienen; ob aber die Geräthe heute noch in der Kirche sind, darüber erhalten wir keine Auskunft. Aber gerade das noch vorhandene Material zu constatiren, darauf kommt es doch an. Solche ungenauen, nicht auf eigener Anschauung und Forschung beruhende Angaben kommen mehrfach vor: es ist nicht möglich, alle im Einzelnen anzuführen, es gilt nur, das Factum zu constatiren. Es wird sogar eine Inschrift nach »einer fremden Skizze mitgetheilt« für deren »Richtigkeit« der Herausgeber »nicht einsteht«! (IV. 41.) Ja, wozu theilt er sie denn überhaupt mit, resp. wesshalb copirt er sie nicht selber? Das sollte doch nicht vorkommen. Auf diesen Mangel an eigener Anschauung beruhen wohl auch eine grosse Menge nicht genauer Datirungen. Mit Angaben, wie »die Kirche besitzt einen sehr alten goldenen Kelch ohne Jahreszahl« (IX. 7) oder »der gläserne Abendmahlskelch soll ein altes Stück sein« (IX. 42), ist gar nichts gesagt; das findet man in alten von Kammerdienern angefertigten Catalogen fürstlicher Kunstcabinette oder im Grösse'schen Führer durch das grüne Gewölbe — aber in einem Werke wie die Baudenkmäler darf man es nicht finden. Vollends schlimm lautet eine Notiz: »die dem heiligen Georg geweihte Kirche sieht modern aus.« ja, sind denn die Herausgeber nicht im Stande, das Alter der Kirche genau festzustellen?

Wir fassen unsere Ausstellungen also zusammen in der Forderung: genaue Inventarisirung aller Baudenkmäler und Kunstwerke ein-

schliesslich der Arbeiten der Kleinkunst ohne alle Ausnahme aus der Zeit vom frühen Mittelalter bis zum Jahre 1800; jedes einzelne Stück ist zu verzeichnen durch sachkundige von Ort zu Ort reisende Männer. Dringend nöthig ist dabei, dass die Aufnahme von Werken der Kleinkunst nicht den Architekten, die davon meist gar nichts verstehen, sondern wirklich auf diesem Gebiete erfahrenen Männern anvertraut wird. Wir wissen gerade in der Provinz Sachsen diese Arbeit in den besten Händen; doch scheint das hohe Alter dem hochverdienten Dr. Otte nicht mehr die Freiheit der Bewegung zu gewähren, welche im Interesse der Sache dringend nothwendig ist.

Eine weitere Forderung ist, dass den Besitzern die Erhaltung der inventarisirten Gegenstände zur Pflicht gemacht wird. Ueber die zur wirksamen Handhabung der betreffenden Vorschriften vorhandenen gesetzlichen Mittel hat Jastrow a. a. O. gehandelt. Noch erwünschter würde es sein — und ich glaube diese Angelegenheit wird allmählich dringlicher Natur — wenn die allgemeinen Gesichtspunkte, nach denen die Inventarisirung der Kunstdenkmäler in Deutschland zu geschehen hat, auf einem Congress der deutschen Kunstgelehrten festgestellt würden. Da die Aufnahme der Denkmäler doch den einzelnen deutschen Staaten bezügl. Provinzen derselben überlassen bleiben wird und es sich leider jetzt schon herausstellt, dass fast jedes der betreffenden Organe nach andern Grundsätzen verfährt, so liegt die Erledigung der Angelegenheit auf diese Weise als berechtigt nahe. Wir bekommen andernfalls eine Reihe von Inventaren, deren Benutzung ausserordentlich schwierig wird. Die Sache ist ebenso wichtig, wie die 1873 erfolgte Feststellung der Principien für die Herstellung von Katalogen der Gemälde-Galerien — deren Früchte sich ja heute überall zeigen.

Trotz aller dieser Ausstellungen aber, die ja in den späteren Heften hoffentlich Berücksichtigung finden werden, darf man sich dessen, was uns in der Publication bisher geboten ist, aufrichtig freuen. Man kann in der Provinz Sachsen, die seit Jahrhunderten der Schauplatz der meisten in Deutschland geführten Kriege war, nicht allzuviel erwarten: die Baudenkmäler zeigen uns, dass doch weit mehr noch vorhanden ist, als man zu finden glaubte. Eine Reihe wichtiger Kirchenbauten werden uns neu erschlossen: so die Klosterkirche zu Kloster Posa (I. 19); eine grosse Menge von Arbeiten der Kleinkunst in Wort und Bild vorgeführt; wir lernen eine Anzahl bisher unbekannter Baumeister, Künstler und Handwerker nicht nur dem Namen nach, sondern sogleich durch ihre Werke kennen — worauf im Einzelnen einzugehen hier unmöglich ist.

So darf man dem Unternehmen, für dessen sorgfältige Ausstattung der Verleger nach jeder Richtung hin thätig gewesen ist, einen erfreulichen Fortgang wünschen; allerdings wird ein Nachtrag zu den bisher erschienenen Heften ein Erforderniss sein. *Arthur Pabst.*

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. III. Band. Wien 1885. Druck und Verlag von Ad. Holzhausen. Mit 42 Kupfertafeln in Heliogravure, Radirung und Stich, 61 Photolithographien und 91 zinkographischen Textillustrationen.

Der soeben ausgegebene III. Band des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen, redigirt von Q. v. Leitner, übertrifft die beiden früheren Bände an Umfang, Glanz der Ausstattung und an Bedeutung für Kunstgeschichte. Mit diesem III. Bande ist zugleich ausgegeben worden Taf. 1—20 der Ehrenpforte Maximilians I. mit zwei Uebersichtstafeln. Der Rest der Tafeln wird mit dem erläuternden Texte mit dem IV. Bande des Jahrbuches ausgegeben werden. Die zwanzig Tafeln der Ehrenpforte wurden von den Originalstöcken durch Ad. Holzhausen in sorgfältigster Weise abgedruckt. Die Nummerirung der Tafeln ist eine andere und bessere, als die seiner Zeit von Ad. Bartsch durchgeführte. Bei dem Umfange des III. Bandes müssen wir uns auf eine Uebersicht des Gebotenen beschränken. Der III. Band enthält zwei Theile, der erste Theil ist den Abhandlungen, der zweite den Quellen zur Geschichte der k. Sammlungen und Kunstbestrebungen des Erzhauses gewidmet. Jeder dieser Theile ist mit sorgfältigen Registern versehen. Der erste Theil bringt auf 130 Quartseiten eine Reihe von Abhandlungen und zwar die Nekrologe der Custoden Dr. Schestag und Dr. E. v. Hartmann-Franzenshuld, die Fortsetzungen der Abhandlung Frdr. Kenner's über »Römische Medaillons«, ferner 23 Abbildungen von Tapeten, welche sich im Besitze des k. Hofes befinden und den Schluss der Abhandlung E. v. Engerth's »über die im kunsthistorischen Museum neu zur Aufstellung gelangenden Gemälde«. Zu den neu aufgestellten Gemälden gehört ein Marien-Leben, welches Alb. Dürer zugeschrieben wird, eine Krönung Mariä von Hans v. Kulmbach vom Jahre 1514, ein Oelgemälde Cranach's d. Aelt. von 1530 und ein Frauenporträt von Barth. de Bruyn. Wilh. Unger hat das schöne Porträt prachtvoll radirt. Auch die übrigen Gemälde sind abgebildet. Dr. Rob. Schneider beschäftigt sich eingehend mit zwei antiken Bronzen des Antikencabinets, Dr. Alb. Ilg gibt in der Abhandlung über das »Spielbrett von Hans Kels« dankenswerthe Aufschlüsse über den Holzbildhauer Hans Kels aus Kaufbeuren. Beide Abhandlungen sind glänzend illustrirt. Custos Ed. Chmelarz beschäftigt sich mit dem Gebetbuch (Diurnae) des K. Maximilians I., speciell mit dem Exemplare, welches sich in der Stadtbibliothek von Besançon befindet. Auf diese Handschrift aufmerksam gemacht zu haben, ist ein besonderes Verdienst Bayersdorfer's und des Stadtbibliothekars von Besançon, des Herrn A. Castan. Die Abhandlung Ed. Chmelarz's ist ohne Frage die bedeutendste des ganzen Bandes, sie gibt ganz neue Aufschlüsse über den Bruder Albert Dürer's, Hans Dürer und über den Fund des grössten Theiles des illustrirten Prachtexemplares vom Gebetbuche des Kaiser Max I. Jeder Kunstforscher, der sich mit Dürer beschäftigt hat, wird diese classische Publication mit Freuden begrüssen. Im Besançoner Codex befinden sich 23 Blätter von Hans Dürer, der sich einige Zeit im Dienste des Königs von Polen in Krakau aufhielt. Diese Blätter wurden im Jahrbuche genau facsimilirt. In dem vorliegenden Bande des Jahrbuches jedoch allein enthalten ist diese für Künstler und Kunstforscher so eminent wichtige Nach-

bildung nur einem sehr kleinen Kreise zugänglich, gewissermassen nur ein Cabinetsstück für Sammler und Bibliotheken, so dass wir dringend wünschen müssen, es möge dieselbe baldigst in einer Separatausgabe veröffentlicht werden.

Der zweite Theil des III. Bandes ist den Quellen zur Geschichte der kais. Haussammlungen und den Kunstbestrebungen des Erzhauses gewidmet. Er bringt Urkunden und Regesten aus dem Reichsfinanzarchiv und dem Haus-, Hof- und Staatsarchive in Wien; von Dr. H. Zimerman, Franz Kreyczi und J. R. v. Fiedler, ferner Urkunden aus der niederösterreichischen Landesbibliothek und dem Archiv zu Wien von H. Zimerman. Von hoher Wichtigkeit für Heraldik und Kunstgeschichte ist in diesem zweiten Theile die Publication des Codex »S. Christophori am Arlperg, Bruderschafft Buech«, welcher sich im Wiener Haus-, Hof- und Staats-Archiv befindet und schon früher die Aufmerksamkeit der Heraldiker auf sich gezogen hat. Auch diese Publication ist reich illustrirt. Der zweite Theil, der 190 Quartseiten umfasst, schliesst mit einem genauen Personen-Register. Wir können nur wünschen, dass die von Q. v. Leitner vorzüglich geleitete Publication ihren ununterbrochenen Fortgang nimmt. *R. v. E.*

Oud Holland. Nieuwe Bijdragen voor de Geschiedenis der Nederlandsche Kunst, Letterkunde, Nijverheid, enz. onder redactie van Mr. A. D. de Vries Az., Onder Redacteur van's Rijks Prentencabinet, en Mr. N. de Roever, Adjunct-Archivaris der gemeente Amsterdam. — Erste Jaargang 1883. — Amsterdam.

Während von der holländischen Kunstzeitschrift »Archief«, über deren bedeutsame Veröffentlichungen ich hier regelmässig Rechenschaft abgelegt habe, seit mehr als Jahresfrist keine Lieferung mehr erschienen ist — der Herausgeber Obreen ist inzwischen zum Generaldirector des holländischen Nationalmuseums und gleichzeitig zum Director der Gemäldegalerie innerhalb dieses grossen Instituts berufen worden und hat z. Z. die schwierige Aufgabe der Ueberführung der verschiedenen Sammlungen in die neuen Räume zu erfüllen —, schreitet das jüngere Geschwisterblatt »Oud Holland«, welches erst im vorigen Jahre ins Leben gerufen wurde, rüstig und in regelmässiger Folge der Lieferungen vorwärts, obgleich sich demselben schon im ersten Jahre ein schweres Hinderniss aus einem beklagenswerthen Ereignisse entgegenstellte. Der eine der beiden Verleger, Dr. A. de Vries, starb ganz plötzlich an einer hitzigen Krankheit. Dadurch ist der Kunstforschung in Holland eine der befähigtsten Kräfte, einer der tüchtigsten Arbeiter und der glühendsten Verehrer holländischer Kunst in jungen Jahren verloren gegangen. Von seinen Vorarbeiten wird die Zeitschrift noch längere Zeit Nutzen ziehen können; für den ungestörten Fortgang derselben war es aber entscheidend, dass in die grosse Lücke grade derjenige holländische Forscher, ein naher Freund des Verstorbenen, eintreten konnte, der in neuester Zeit am rastlosesten und am erfolgreichsten die Archive Hollands durchsucht und ausgebeutet hat und dabei zugleich die Sammlungen Europas auf holländische Gemälde wieder und wieder durchzustudiren sich abmüht: durch die Uebersiedelung des holländischen Museums nach Amsterdam

hat A. Bredius das Hauptfeld seiner archivalischen Thätigkeit nach Amsterdam verlegen können; und seine neuesten Funde dort würden schon jetzt das Material für mehrere Jahrgänge von Oud Holland abgeben hönnen.

Die Fülle von neuem Material, welches die jungen Forscher in Amsterdam zu finden das Glück haben, ist namentlich in dem Umstande begründet, dass jetzt endlich in mehreren Städten Hollands, namentlich auch in Amsterdam, die Notariatsarchive dem Studium geöffnet sind.

In einer Uebersicht über den Inhalt des I. Bandes beschränke ich mich auf eine kurze Angabe des Neuen, was derselbe für die bildenden Künste Hollands darbietet.

Die Zeitschrift wird eröffnet durch einen Aufsatz de Roevers über »een huwelijk van Rembrandt«; das Resultat dieser Arbeit de Roevers, der eine dritte Heirath Rembrandt's als einen Irrthum nachweist und in der zweiten Frau, Hendrikje Stoffels, Houbrakens »Bäuerin von Rasdorp« vermuthet, habe ich schon in meinen »Studien« (S. 547 f) mitgetheilt.

Ein erster Beitrag zur Geschichte der Töpferkunst in Amsterdam, von demselben Verfasser, entzieht sich meiner Beurtheilung.

Gelegentlich der durch A. de Vries gemachten Mittheilung des Testaments von Gabriel Metsu und seiner Frau Isabella de Wolf, welches dieselben in voller Gesundheit am 22. Juli 1664 vor dem Notar J. d'Amour in Amsterdam verfassten, erfahren wir das genaue Todesdatum des Künstlers: er wurde am 24. October 1667 in der Nieuwekerk zu Amsterdam, von seiner Wohnung in der Leidschestraat aus, begraben. Eine Angabe im Testament bestätigt das zuerst durch Elsevier mitgetheilte Datum seiner Geburt 1629 oder 1630.

Es folgen einige unscheinbare, aber für das Verständniss des Künstlers hochwichtige Notizen über Meindert Hobbema. N. de Roever fand nämlich, dass der »wijnroeier« Meindert Hobbema am 7. December 1709 zu Amsterdam verstarb und am 10. December unter dem Ehrengeleit seiner Collegen bestattet wurde. Dass dieser Erheber der Weinsteuer aber in der That der berühmte Maler war, weist de Roever überzeugend nach. Diese Stellung bekleidete derselbe seit dem Jahre 1668, und zwar verdankte er sie sehr wahrscheinlich der Vermittlung des Bürgermeisters Lambert Reynst, mit dessen Sohn Cornelis der Maler näher bekannt war. Ob dieser reiche Amsterdamer Patricier — so sagt de Roever mit Recht — dem Künstler und namentlich der Nachwelt einen wirklichen Gefallen erwiesen hat? Denn jedenfalls haben wir die Seltenheit von Hobbema's Gemälden, dessen datirte Bilder fast sämmtlich in die Jahre 1663—1668 fallen, seiner Beschäftigung am Weinsteueramte zuzuschreiben! Den Grund, dass der Künstler selbst sich um diese Stellung bewarb, werden wir in dem Wunsche, sich zu verheirathen, finden dürfen, wenigstens vermählte sich Hobbema noch in demselben Jahre. Dass Hobbema jedoch mit seinen Künstlerfreunden nach wie vor in Beziehung blieb, wie er auch das Malen keineswegs ganz aufgab (ist doch sein Meisterwerk, die Allee von Middelharis in der National-Gallerie, aus dem Jahre 1689 datirt), beweist der Umstand, dass er 1675 bei der Taufe eines Kindes des Landschafters Jan van Kessel Zeuge war.

Durch de Roever erfahren wir die genaueren Daten der Lebenszeit des Seemalers Jan Theunis Blanckerhoff: geboren zu Alckmaar im J. 1627, vermählte er sich 1659 mit Katharine Aerts in Amsterdam und starb ebenda im October 1674.

De Vries gibt sodann eine ausführlichere Skizze über Willem Schellinks »als Maler, Zeichner, Radirer und Dichter«, welcher ich hier nur die daraus sich ergebenden Lebensdaten des Künstlers entlehnen kann: geboren zu Amsterdam am 2. Februar 1627, verheirathet er sich am 6. November 1667 und wird in seiner Geburtsstadt am 15. October 1678 begraben. Sein Nachlass betrug allein an Kapital etwa 19,000 Gulden.

Aus einer kurzen Mittheilung de Roever's über »die Kinder des Anthonie Palamedesz« erfahren wir, dass der Künstler nicht in Delft, wie man annahm, sondern in Amsterdam starb, wo er am 1. December 1673 in der Oudekerk bestattet wurde. Wahrscheinlich war er bei seinem in Amsterdam ansässigen Sohne zu Besuch gewesen, als er plötzlich erkrankte.

Ein Aufsatz von A. de Vries über Otto Marseus de Schrieck (oder Marcelis) ergibt die Herkunft dieses Künstlers aus Nymwegen, als Zeit seiner Geburt das Jahr 1619 oder 1620 und als Todeszeit das Jahr 1678. Er wurde am 6. Juni dieses Jahres in Amsterdam begraben, wo er sich am 25. April 1664 vermählt hatte.

Den Beschluss dieses ersten Bandes machen zwei kurze Aufsätze von A. de Vries, die sich wieder auf Rembrandt beziehen. Der erste handelt über Rembrandt's Tochter Cornelia van Ryn, die ihm Hendrikje Jaghers wahrscheinlich schon 1652 oder gar 1651 geboren hatte. Sie verheirathete sich am 3. Mai 1670 in Gegenwart ihres Vormundes, des Apothekers Abraham Francen (des bekannten Freundes ihres Vaters), mit dem 24 Jahre alten Maler Cornelis Suijthof aus Amsterdam. Noch im Herbst desselben Jahres siedelte das junge Ehepaar nach Batavia über. Dass Suijthof hier als Künstler thätig war, beweist ein Stich auf einem Bildnisse von seiner Hand aus dem Jahre 1681; aber er scheint seinen Unterhalt nicht damit haben erwerben können, da er 1689 als Gefängnisswärter erwähnt wird. Drei Jahre später scheinen beide Gatten noch am Leben gewesen zu sein.

Ein längerer Aufsatz »Aanteekeningen naar aanleiding van Rembrandt's etsen« zeigt de Vries ganz auf seinem Felde und lässt es aufs schmerzlichste bedauern, dass uns hier nur ein kleiner Theil seiner gründlichen Studien und Beobachtungen nach dieser Richtung vorliegt. Der Schwerpunkt dieses Aufsatzes liegt in dem Nachweise, dass eine Anzahl von Radirungen, die durch Bartsch u. a. Rembrandt zugeschrieben wurden, von Nachahmern und Schülern desselben: A. de Haen, P. de With und Jacob und Philips de Koninck herrühren. Ueber Anthony de Haen, dessen Bezeichnung er auf dem unter dem Namen »Le nègre blanc« bekannten Blatte (B. 339) nachweist, gibt de Vries eine Urkunde, welche ihn als Haager Maler, gebürtig im Jahr 1640 oder 1639 und am 11. October 1664 in Amsterdam vermählt, erwähnt. Besonders interessant sind die Aufklärungen, die wir über mehrere der Landschafter aus der Umgebung Rembrandts erhalten, über welche wir — wie über Leupenius, Far-

nerius, Bercius (?), Jan Ruyscher, L. Domer u. a. m. — bisher mehr oder weniger im Dunkeln waren oder noch sind. Ueber einen bisher unbekannten P. de With weiss auch de Vries allerdings noch keinen Anhalt für dessen Biographie beizubringen; dagegen weist er nach, dass die von Bartsch im Oeuvre Rembrandt's genannten landschaftlichen Radirungen B. 255, 256, 211 und 226 nicht von Rembrandts Hand sind, sondern die Bezeichnungen dieses P. D. With führen.

Reicher war die Ausbeute für einen anderen als Radirer bisher auch nur unter fremdem Namen versteckten Landschafter, Jacob Koninck. Ihm gebührt, laut Inschrift, die von Bartsch (Nr. 73) als Sal. Koninck aufgeführte Radirung aus dem Jahre 1668, von welcher derselbe ein Exemplar im British Museum als Rembrandt beschrieben hat (B. 238); und nach der Verwandtschaft mit diesem Blatte schreibt de Vries ihm auch die »paysage aux deux allées« mit Bestimmtheit zu (B. 230), während er mehrere andere Blätter zwar Rembrandt abspricht, aber nicht als zweifellose Arbeiten des J. de Koninck in Anspruch zu nehmen wagt (B. 214 und 342, W. 253). Die Mittheilungen über die Biographie des Jacob de Koninck geben uns zugleich einen interessanten neuen Einblick in die Lebensverhältnisse der ganzen Künstlerfamilie de Koninck. Wir erfahren, dass Jacob ein Sohn des Juweliers Aart de Koninck und Bruder der Maler Philips und Daniel de Koninck war, dass er um 1616 in Amsterdam geboren ist, 1641 in Rotterdam ansässig war (wie sein Bruder Philips), 1647 nach dem Haag verzogen war, woselbst er 1648 die Wittwe des Landschafters Job Hackaert in zweiter Ehe heirathete und 1651 noch angesessen war; 1659 war er wieder nach Amsterdam zurückgekehrt. Erst 1680 begegnen wir wieder einer Nachricht über den Künstler: er war damals Hofmaler in Kopenhagen und scheint noch 1708 in Dänemark am Leben gewesen zu sein. De Vries führt eine kleine Zahl landschaftlicher Zeichnungen von Jacob Koninck auf, denen ich noch eine »ja. Koning« bezeichnete im Kabinet zu Kopenhagen hinzufüge. Dass Gemälde des Künstlers nicht bekannt seien, wie der Verfasser behauptet, ist nicht ganz richtig; denn die Eremitage besitzt ein deutlich »J. coning« bezeichnetes und auch so benanntes Gemälde, eine alte »Goldwägerin«, nach dem Vorbilde des bekannten Dresdener Bildes von Rembrandt componirt, aber in der kühlen und flauen Färbung mehr späten Gemälden des Salomon Koninck verwandt. In den von de Vries mitgetheilten Urkunden über den Künstler wird ein Neffe desselben Namens Daniel genannt, der gleichfalls als Maler bezeichnet wird. Dass dieser bisher völlig unbekannte Künstler in derselben Richtung thätig war, wie Jacob und Philips (Jacobs Schüler, wie eine Urkunde vom Jahre 1640 mittheilt), beweist ein mit dem vollen Vornamen bezeichnetes genreartiges Greisenbildniss in der Dresdener Galerie, sowie das Brustbild eines Mannes in orientalischer Kriegertracht in der Galerie zu Kopenhagen, bezeichnet D. Koninck. Freilich macht es der Charakter dieser beiden Bilder wahrscheinlicher, dass sie um die Mitte oder bald nach der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts entstanden sind, während jener Daniel Koninck erst 1668 zu Amsterdam geboren wurde. Sollte sein gleichnamiger Vater, der in einer Urkunde vom Jahre 1641 als Diamant-

schleifer bezeichnet wird, zugleich Maler gewesen sein? Nach dem, was wir jetzt über die bürgerliche Stellung einer Reihe zum Theil sehr hervorragender Amsterdamer Maler erfahren, wäre es gar nicht unmöglich, dass Daniel de Koninck neben der vom Vater ererbten Diamantschleiferei zugleich als Maler thätig gewesen wäre.

Dieser Maler Daniel Koninck sowohl als Jacob und Philipp Koninck stehen in ihren Bildnissen und genreartigen Studienköpfen alter Männer und Frauen ihrem Namensvetter Salomon Koninck noch näher als Rembrandt. Dass sie ihm verwandt waren, lässt sich aus dem Umstande vermuthen, dass Salomon 1646 als Familienfreund der Wittwe eines Onkels jener jungen Maler bei einem Rechtsact zur Seite steht; es wird aber auch dadurch noch wahrscheinlicher, dass, wie der Vater von Philips und Jacob, Aart de Koninck, so auch Salomons Vater, Pieter de Koninck, Juwelier war. De Bie, dem wir diese von de Vries bestätigte Notiz verdanken, sagt dabei, dass Pieter Koninck aus Antwerpen gebürtig war. Muthmasslich war also auch sein naher Verwandter (Bruder?) Aart Koninck von Antwerpen nach Amsterdam übergesiedelt. Salomon wurde am 8. August 1656 in der Nieuwe Kerk zu Amsterdam bestattet.

Der 2. Band von Oud Holland wird uns bald zu beschäftigen haben, da jetzt das vorletzte Heft zur Ausgabe gelangt ist; er verspricht, namentlich wieder für Rembrandt's persönliche Verhältnisse, von grösster Ergiebigkeit und höchstem Interesse zu werden. *W. Bode.*

Das alte Zürich. I. Band. Eine Wanderung durch Zürich im Jahre 1504 von **Salomon Vögelin,** weiland Pfarrer und Kirchenrath. Zweite durchaus umgearbeitete Auflage von **Dr. Arnold Nüscheler** und **F. Salomon Vögelin,** Professor. Zürich, Druck und Verlag von Orell Füssli & Co. 1878 (1884). XVII u. 671 S.

Im Jahre 1828 erschien zu Zürich ein Buch, das sich rasch des allgemeinen Beifalles erfreute: »Das alte Zürich« von Salomon Vögelin. In anheimelnder, alterthümlicher Sprache schildert dasselbe die Eindrücke, die ein Geistlicher aus Zug während des Freischiessens vom Jahre 1504 in der Feststadt empfing. Ein zweiter Theil enthält die Ausführungen und historischen Excurse. Es ist ein Werk, das ohne gelehrte Prätentionen zur Zeit seines Erscheinens als Muster einer wissenschaftlichen Leistung gelten konnte. Fünfzig Jahre lang ist es eine Lieblingslectüre der schweizerischen Kunst- und Alterthumsfreunde gewesen und begreiflich war daher der Wunsch, das selten gewordene Buch in einer neuen, zeitgemäss durchgearbeiteten Auflage zu besitzen.

Dass freilich die Besorgung eines Neudruckes vielseitige und eingehende Studien erfordern würde, war vorauszusehen. Zürich hat das Schicksal aufblühender Städte getheilt. Die Physiognomie, die es vor fünfzig Jahren mit seiner mittelalterlichen Mauerkrone und den späteren Bollwerken trug, hat sich gründlich verändert und auch drinnen ist seither manches ehrwürdige Denkmal gefallen, aber mit dem Drange der Neuzeit, der keine Rücksicht auf das Altbestehende kennt, hat die positive Kraft der Forschung Schritt gehalten. Die Stiftung und das Aufblühen der »antiquarischen Gesellschaft« hat Vögelin noch mit erlebt und zu den Veröffentlichungen derselben namhaft beigesteuert.

Seither — es genügt, an die bezüglichen Abschnitte in Nüscheler's Gotteshäusern der Schweiz, an die vielen Neujahrsblätter gelehrter Gesellschaften, das Züricher Taschenbuch u. s. w. zu erinnern — ist der Ausbau einer Züricherischen Cultur- und Kunstgeschichte unablässig gefördert worden und nicht vielen unter den deutschen Städten möchte eine historische Litteratur von gleichem Umfange gewidmet sein.

Als daher Prof. F. Salomon Vögelin, der Enkel des Verfassers des »alten Zürich«, an die Vorarbeiten zu einer neuen Auflage schritt, konnte er der freudigen Mitwirkung zahlreicher Genossen sicher sein. Immerhin blieb die Hauptarbeit dem Herausgeber zu verrichten. »Bei der Abneigung gegen allen gelehrten Prunk hatte der Ahn es unterlassen, seine gewissenhaften Forschungen mit Citaten zu versehen.« Es galt also, den Anforderungen der Gegenwart entsprechend, von jeder, auch der unscheinbarsten Notiz sich Rechenschaft zu verschaffen. Dankbarer ist ein zweiter Theil der Arbeit gewesen. Als die erste Auflage des »alten Zürich« erschien, war die Kunstgeschichte des Mittelalters erst in dem Stadium ihrer Begründung begriffen, es musste daher eine Reihe chronologischer Bestimmungen berichtigt, und, da die späteren Kunstepochen in der ersten Auflage nur beiläufig berücksichtigt worden waren, die ganze Summe der Denkmäler vom 16. bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts nachgetragen werden.

Zürich ist niemals eine Stätte blühenden Kunstlebens gewesen. Mit Ausnahme des Grossmünster-Kreuzganges, der seines reichen Bildschmuckes wegen eine hohe Beachtung verdient, fehlen hervorragende Monumente ganz. Was dagegen das Studium der städtischen Denkmäler zu einem anziehenden macht, das ist die Continuität der Entwickelung, welche dieselben repräsentiren. — Wir übergehen die neuesten Funde, die das Bild einer ausgedehnten Ansiedelung in prähistorischer Zeit ergänzen, und die Denkmäler, welche die Existenz eines römischen Kastelles auf dem Lindenhofe belegen (S. 658), denn sie sind durch eine Kluft von dem Nachlasse des karolingischen Zeitalters getrennt. In Karl dem Grossen hat Zürich den Gönner und Gesetzgeber des Stiftes zum Grossmünster und den Begründer der mit demselben verbundenen Schule verehrt. Als ein Geschenk des Kaisers gilt die mit zahlreichen Initialen geschmückte Vulgata in der Kantonsbibliothek. Ein anderes Denkmal der Karolingerzeit, das ebenfalls dem Grossmünster gehörte, ist unlängst in dem Gebetbuche Karl's des Kahlen in München nachgewiesen worden, und liegt endlich aus derselben Zeit das bemerkenswerthe Gedicht des Ratpert über den Bau des Fraumünsters vor.

Eine Blüthezeit des geistigen und materiellen Lebens brach mit dem 12. Jahrhundert heran. Zeuge dieses Aufschwunges sind auch namhafte Bauten gewesen: die Anlage der Stadtbefestigungen, Wohnhäuser, deren Zürich unlängst noch mehrere aus dem romanischen Zeitalter besass, und wieder sind damals die beiden Münster entstanden. Dass bei dem Bau des Grossmünsters lombardische Einflüsse wirksam gewesen sind, ist schon früher erkannt worden. — Neue Untersuchungen hat Vögelin über den Fortgang der Bauthätigkeit angestellt und den Nachweis erbracht, dass die Galerien des Hauptschiffes

ursprünglich höher projectirt gewesen sind (S. 266 u. f.). Anderen Ausführungen sind wir noch nicht im Stande zu folgen und wir behalten uns vor, die Debatten darüber bei späterem Anlasse zu eröffnen. Die Wölbung des Chores, auf welche eine Weihenachricht von 1278 zu beziehen ist, beweist, dass damals eben erst die Rudimente der Gothik bekannt geworden sind und dieselbe nothdürftige Praxis im neuen Stile ward im Chore des Fraumünsters befolgt. Nach alledem kann es denn nicht befremden, in einfacheren Bauten die ganze Strenge des alten Stiles gewahrt zu sehen. Die muthmasslich zwischen den Jahren 1230—1240 erbauten Kirchen der Dominicaner und Franciscaner sind schlichte Pfeilerbasiliken, die sich, abgesehen von der Anwendung des Spitzbogens für die Archivolten, in nichts von dem landläufigen alamannischen Typus unterscheiden. Auch der Kreuzgang im Predigerkloster, der sich, was Vögelin nicht gemeldet hat, als eine directe Copie des Dominicaner-Kreuzganges in Constanz zu erkennen gibt, ist noch ein halb romanisches Werk. Jene höhere Entwickelung der Frühgothik, welche die Dominicanerchöre von Bern und Basel repräsentiren, ist in Zürich überhaupt nicht vertreten, erst in dem Stadium seiner vollen Reife hat der neue Stil im 14. Jahrhundert seinen Einzug gehalten. Zu den Unternehmungen dieses Jahrhunderts zählt der Ausbau des Fraumünsters (S. 510 u. f., 515 ff.). Damals wurde das Querschiff gewölbt und wohl auch der grösste Theil des Langhauses errichtet, das übrigens mit seinen mannigfaltig formirten Theilen so viele Räthsel darbietet, dass bis zur Stunde die Klärung einer mehr als hundertjährigen Baugeschichte noch nicht gelungen ist. Ein stolzes Werk aus Einem Gusse ist dagegen der imposante Chor der Predigerkirche, und mag auch der Kreuzgang des Barfüsserklosters als ein ansprechendes Werk aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts gewürdigt werden. Das 15. Jahrhundert, für andere Schweizerstädte eine Zeit der regsten Bauthätigkeit, hat in Zürich nur wenige Denkmäler hinterlassen. Eine Welt von Kunstwerken mag dem Bildersturme zum Opfer gefallen sein. Von geistlichen Unternehmungen ist die namhafteste ein Neubau der Wasserkirche gewesen. Ausserdem gehören der spätgothischen Epoche das Abteigebäude beim Fraumünster und die Schmiedstube mit ihrer originellen und bilderreichen Holzdecke an. Andere Interieurs, die ebenfalls beweisen, wie sehr die Forderungen des Bürgerthums an die Kunst sich mittlerweile gesteigert hatten, sind den Bedürfnissen der Neuzeit zum Opfer gefallen.

Der Typus des gothischen Fensterhauses, den diese Bauten vertreten, ist bis zum 18. Jahrhundert die Norm des Wohnbaues geblieben und zeigen auch die formirten Theile, Fensterprofile u. s. w., wie zähe das Steinmetzenhandwerk an den altfränkischen Gewohnheiten festhielt. Nur in den Zierden, die Kunstschreiner, Schlosser und Hafner schufen, hat die Renaissance ihre Rechte behauptet. Ein ansprechendes Werk, das früheste im neuen Stile, ist die wahrscheinlich 1531 geschnitzte Holzdecke im ehemaligen Schirmvogteiamt. Seine volle Blüthe sodann vergegenwärtigt ein Interieur, das zu den aufwändigsten Werken der Hochrenaissance gehört, der bekannte Saal im Seidenhofe (1592). Ein zweites Hauptmonument dieses Stiles ist das um 1617 erbaute Haus zum »wilden Mann« gewesen. Vom Keller bis zum Firste hatte es bis

zu dem im Jahre 1871 vorgenommenen Umbau den ganzen Reiz seiner ursprünglichen Ausstattung bewahrt, deren Hauptbestandtheile seither von dem Verlagsbuchhändler Vieweg in Braunschweig erworben worden sind. Noch im Jahre 1550 wurde einem Engländer, der sich um die Bildnisse der Reformatoren bewarb, der Bescheid zu Theil, dass man von Zürich aus keinem Bilderdienste Vorschub leisten wolle. In praxi freilich hat sich dieser Puritanismus nicht bewährt. Das zeigen die stattlichen Renaissancebrunnen, die seit damals als städtische Wahrzeichen entstanden sind. Es wird berichtet, dass jeder Steinmetz, bevor er Meister werden wollte, eine Brunnenstatue zu fertigen hatte, und die Zahl solcher Werke, zumeist Copien nach bekannten Antiken, ist eine sehr beträchtliche gewesen. Mit dem Neubau des Rathhauses (1694—1698), dessen Entwurf von dem Verfasser auf keine geringere Autorität als die des Fra Gioconda da Verona zurückgeführt wird, schliessen die Unternehmungen des 17. Jahrhunderts ab. Es folgten dann 1708 und 1719 bis 1723 der Neubau der Zunfthäuser zur »Zimmerleuten« und »Safran«. Auch hier haben die Constructeure mit solcher Consequenz an dem gothischen Systeme festgehalten, dass die Ansprüche des neuen Stiles auf die bescheidene Mitwirkung an der Gliederung des Aeusseren und dem Renaissanceschmucke der Stützen und Architrave im Inneren verwiesen blieb. Erst in dem 1752 bis 1757 erbauten Zunfthaus zur »Meise«, einem Bau im üppigsten Roccocostile, dessen Balkon- und Treppengeländer zu den virtuosesten Arbeiten der Schmiedeeisenkunst gehören, hat die Mode ihren vollen Sieg erlangt. Ihm schliesst sich als ebenbürtiges Werk das 1770 in vornehmem Stile Louis XVI. vollendete Haus zur »Krone« an.

Diese Andeutungen zeigen, welch eine weite Umschau zu halten war. Nimmt man dazu, dass keine Capelle unberücksichtigt geblieben ist und dass wir Haus für Haus die Gassen und Plätze an der Hand eines Führers durchwandern, der seine Belehrungen auf Grund der minutiösesten Studien ertheilt, so ergiebt sich, dass dieses Werk als das Muster einer Städtemonographie bezeichnet werden kann. Dem Erscheinen eines zweiten Bandes, der die Schilderung der ältesten Zeiten, die rechtsgeschichtlichen Untersuchungen, sowie die Abschnitte über die Nachbargemeinden enthalten soll, sehen wir mit Spannung entgegen. Hoffen wir auch, dass alsdann der wohlberechtigte Wunsch nach einem Generalverzeichnisse des Inhalts nicht unerfüllt bleiben möge.

J. R. Rahn.

Malerei.

Olof Granberg, Pieter de Molijn de oude och spåren af hans konst. — Stockholm 1883. 62 S. mit Lichtdrucken.

Katalog öfver Utställingen af äldere Mästares taflor ur swenska privatsamlingar. Maj—Juni 1884. Stockholm.

Seit der Eröffnung des neuen, herrlich am See gelegenen National-Museums zu Stockholm hat das Intęresse für alte Kunst, insbesondere für Gemälde alter Meister in Schweden rasch und stetig zugenommen und bethätigt sich in verschiedenster glücklicher Weise: durch Katalogisirung und

Vermehrung der öffentlichen Galerien; durch Bildung von Privatsammlungen und Anslichtziehen mancher im Lande seit altersher zerstreuter Gemälde, wofür namentlich die vorjährige Ausstellung alter Gemälde im Privatbesitz von hervorragender Bedeutung war; endlich durch litterarische Arbeiten über einzelne Gemälde oder Meister, namentlich der niederländischen Schulen, deren Werke in den Sammlungen Schwedens vorwiegen.

In letzterer Beziehung hat insbesondere ein Beamter der Galerie, Dr. Georg Göthe, durch verschiedene kleine Aufsätze in der Zeitschrift für bildende Kunst, die seine völlige Vertrautheit mit den Künstlern der holländischen Schule beweisen, in Deutschland die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt. Die uns vorliegende Schrift ist die erste grössere Arbeit eines anderen jungen schwedischen Kunsthistorikers, Olof Granberg, der sich dadurch in vortheilhaftester Weise einführt. Den älteren Pieter de Molijn zum Vorwurf einer besonderen Studie zu machen, ist bei der Stellung desselben als einer der grundlegenden Meister der holländischen Landschaft gewiss ein glücklicher Gedanke; O. Granberg hatte aber als Schwede noch die besondere Veranlassung, dass in schwedischen Sammlungen, insbesondere in Stockholm, eine verhältnissmässig grosse Zahl von Gemälden sich befinden, die bisher in der Kunstlitteratur nicht berücksichtigt worden sind. Schon wegen dieser von Granberg aufgezählten und beschriebenen zehn Gemälde verdient seine Schrift nähere Beachtung. Aber auch in der Würdigung und Charakteristik des Künstlers, in der Uebersicht über die Entwicklung der Malerei in Haarlem und speciell der Landschaftsmalerei daselbst, im Verzeichniss der Gemälde Molijns und der nach denselben angefertigten Stiche und Radirungen verräth der Verfasser seine Vertrautheit mit den Werken seines Künstlers sowohl wie der holländischen Maler überhaupt, und macht manche beachtenswerthen und anregenden Angaben.

Ein Theil der von Granberg in schwedischem Privatbesitz nachgewiesenen Gemälde Molijns wurde im verflossenen Frühjahr auf der Ausstellung von Gemälden alter Meister in Stockholm zur Anschauung gebracht. Leider konnte ich die Ausstellung nicht besuchen und kann auch nur über wenige Bilder, die ich früher schon in Stockholm sah, aus eigener Anschauung urtheilen. Doch geben mir der sorgfältig gearbeitete Katalog, sowie schriftliche Mittheilungen des Dr. Göthe sicheren Anhalt, um daraufhin hier wenigstens kurz die interessantesten Gemälde der Ausstellung namhaft zu machen und die Aufmerksamkeit auf diese fast ausnahmslos noch in der Litteratur unbeachteten Werke zu lenken. Es sind vorwiegend Werke seltener kleiner holländischer oder vlämischer Meister; meist bezeichnet und häufig datirt, wird das Interesse an denselben für die Kunstgeschichte noch erhöht.

Die Gemälde der hervorragenderen Meister waren zumeist der Privatsammlung des Königs und den Galerien der Grafen Wachtmeister und Ugglas entlehnt. Unter den übrigen Ausstellern sind besonders die Herren Berg, Sanders, Redin, Schagerström, Ekman, sowie Frau Michaelson und Frau Croneborg namhaft zu machen.

Aus der königlichen Privatgalerie waren, ausser einem tüchtigen dem Cossa zugeschriebenen altitalienischen Bildniss, ausgestellt: Zwei grössere

Bildnisse von Frans Hals, Mann und Frau, vom Jahre 1638, ein Bildniss von Eeckhouts Hand (1662), zwei Reitergefechte von Jan Marsen aus den Jahren 1633 oder 1634, sowie zwei vorzügliche grössere Stillleben, Gegenstücke von Jan de Heem und Coosemans. Aus der gräflich Wachtmeister'schen Galerie weist der Katalog ein Bild von G. Metsue, einen Apostel Paulus vom älteren Jan Livens, ein kleines Gemälde von A. van Ostade, zwei Bilder von Jan Steen — darunter den grossen trefflichen »Verlorenen Sohn« —, sowie ein männliches Brustbild von Rembrandt aus dem Jahre 1632 auf. Letzteres ist, wie auch ein zweites Bild desselben Meisters, »Studenten« benannt und von Graf Ugglas ausgestellt, bereits in der Zeitschrift für bildende Kunst durch Dr. Göthe besprochen worden.

Von den älteren Bildnissmalern waren zwei kleine Porträts des Thomas de Keyser aus den Jahren 1631 und 1634, ein Violinspieler von Frans Hals, sowie eine merkwürdige Vanitas von B. van der Helst, wahrscheinlich ein Jugendwerk, besonders beachtenswerth. Die Gesellschaftsmaler waren durch drei Bilder von Dirck Hals, drei Bilder von Anthony Palamedes (darunter eines von 1632), und einzelne Gemälde von Doncker und H. Pot (?) vertreten; die älteren Landschaftsmaler durch Bilder von A. Willaerts (datirt 1620), Jan van Goyen (vier Bilder mit Daten zwischen 1631 und 1643), P. Molijn d. Ä. (vier Bilder), W. Kool (eines von drei Gemälden trug die Jahreszahl 1646), Sal. van Ruysdael, einem ganz unbekannten Nachfolger Goyens, Namens Vos (datirt 1641), H. Vroom, G. Kamphuisen u. A. Von späteren Landschaftern finde ich im Katalog bezeichnete Gemälde von F. und A. Beerstraaten, Jan Both, A. van Neer, H. van Lin (datirt 1659), W. van der Velde d. J. Ein kleines Familienportrait von G. Terborch soll leider sehr beschädigt gewesen sein. Als von besonderem Interesse werden zwei Bildnisse in der Art des Terborch bezeichnet, von welchen eines die Inschrift J. Luttichuij's 1654, das zweite das Monogramm J. L. neben derselben Jahreszahl trug. Von zwei Gemälden biblischer Motive von N. Moeyaert trug eines die Jahreszahl 1659. Bilder von H. Ter Brugghen (zwei von 1626), N. Knupfer, Pieter und Simon Verelst, Hulsdonck, Heerschop, Mommers (2) waren sämmtlich durch die Künstlerinschriften zu verificiren.

Auch von dem eigenthümlichen, seltenen holländischen Monogrammisten I. S. (zusammengezogen), von welchem die Stockholmer Galerie nicht weniger als drei bezeichnete Gemälde besitzt, hatte die Ausstellung das Brustbild einer alten Frau in etwa halber Lebensgrösse — sein gewöhnliches Motiv — aufzuweisen. Andere bezeichnete Gemälde des Künstlers besitzen die Galerien zu Wien und Kopenhagen, unbezeichnete — wie ich glaube — die Galerien zu Braunschweig und Schwerin.

Von vlämischen Meistern hatte die Ausstellung aufzuweisen: Bilder von G. van Herp, Hans Jordaens, Fyt, Ykens, Seghers, Utrecht u. s. f.; von Deutschen namentlich ein Bildniss von G. Pencz aus dem Jahre 1531 und eine Lucrezia von G. Prew von 1528.

Der Katalog dieser Ausstellung ist, wie ich bereits erwähnte, durchaus kritisch abgefasst. Um so auffallender ist es, dass der officielle Katalog der

Gemäldegalerie selbst in der letzten hier bereits kurz besprochenen Auflage von 1883 dieses Erforderniss durchaus nicht hinreichend erfüllt, abgesehen davon, dass er auch in der Ausführlichkeit der Beschreibung, durch Fehlen facsimilirter Künstlerinschriften, der Angabe von Holzarten u. s. w. noch zu wünschen übrig lässt. Manches ist allerdings im letzten Jahrzehnt für die Richtigstellung der Benennungen geschehen, aber ebensoviel ist dafür noch zu thun. Auch hier, wie in so manchen anderen Galerien, scheint mir der erste und wichtigste Schritt dazu der Entschluss zu sein, manche alte Benennungen, welche die Direction meist selbst als irrig anerkannt, nicht als solche schon für althergebracht und unverletzlich anzusehen. Wenn in dieser Beziehung keine falsche Schranke gesteckt würde, so würden in der Direction jedenfalls die Kräfte vorhanden sein, einen wissenschaftlichen Katalog abzufassen, der allen neueren Anforderungen entspräche. Eine erfreuliche Erscheinung des Katalogs, auch in seiner jetzigen Gestalt, ist die jährliche Vermehrung der Sammlung durch Ankäufe oder Schenkungen einzelner Bilder, zumeist guter und interessanter Werke der niederländischen Schule. *W. Bode.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460—1530) von **Richard Muther.** 2 Bände. Fol. München und Leipzig, Georg Hirth 1884. 1. Bd., XVI u. 298 S., 2 Bd. 263 Tafeln.

Ein verhältnissmässig sehr wenig bebautes Feld wissenschaftlicher Forschung zeigt uns die Geschichte des alten Holzschnittes. Es fehlt sowohl an brauchbaren Einzeluntersuchungen und Monographien als auch an guten zusammenfassenden und erschöpfenden Darstellungen der allgemeinen Entwicklungsgeschichte. Seit Jos. Heller seine Geschichte der Holzschneidekunst (Bamberg 1823) geschrieben, wurde nur einmal noch der Versuch gemacht, sie im Zusammenhange und allgemein umfassend zu behandeln, indem Br. Bucher mit Hilfe Fr. Lippmann's in der Geschichte der technischen Künste ein übersichtliches Bild derselben entwarf. Allein der Fortschritt in der allgemeinen Auffassung konnte gegen das Heller'sche Werk nur ein geringer sein, da inzwischen auch an Vorarbeiten und Detailstudien nur sehr wenig erschienen war. Es erging so dem Holzschnitt noch schlechter als dem Kupferstich. War für diesen doch nach der Richtung der Katalogisirung seit Bartsch wenigstens quantitativ ziemlich rüstig fortgearbeitet worden, so war dies für den Holzschnitt unverdientermassen viel weniger der Fall. Nur die ersten Meister wie Dürer und Holbein, die auch für die Geschichte des deutschen Holzschnittes Gipfelpunkte der Entwicklung markiren, haben durch ihre trefflichen Biographen Thausing und Woltmann auch in dieser Hinsicht eine richtige und eingehende Werthschätzung erfahren. Aber selbst für diese, besonders für den ersteren ist ein völlig abschliessender, auf der Höhe der Wissenschaft stehender Katalog ihrer Holzschnittwerke noch nicht vorhanden. Wie steht es dem gegenüber erst mit der Kenntniss, Katalogisirung und Würdigung der Holzschnittwerke anderer Meister selbst ersten und zweiten Ranges, eines Burgkmair, Schäufelein,

Hans Baldung Grien und wie sie — eine grosse Anzahl — alle heissen, von Sternen dritter und vierter Grösse gar nicht zu reden! Die Bartsch'schen Verzeichnisse ihrer Werke sind gerade bezüglich ihrer Thätigkeit für den Holzschnitt sehr mangelhaft. Auch Passavant hat da nur wenig nachgeholfen. Seitdem aber sind nur für einige Meister an zerstreuten Orten, meist in Zeitschriften Nachträge geliefert worden; für die meisten aber ist nichts geschehen. So ist auch gerade einem der wichtigsten und umfassendsten Capitel zur Geschichte des alten Holzschnittes, der Bücherillustration, bis jetzt sehr geringe Aufmerksamkeit zugewendet worden; ja man hatte noch gar nicht einmal den Versuch gemacht, sie im Zusammenhange zu behandeln. Nur ein paar Monographien über einzelne Gruppen waren erschienen, wie des Verf. später zu nennendes Werk. Demnach war es ein sehr glücklicher und fruchtbarer Gedanke, aus dem weiten Gebiete dieser Kunstübung einen grösseren Abschnitt, ihren Beginn und ihre Blüthezeit, zusammenfassend und erschöpfend, wenn auch nur in bibliographisch-beschreibender Weise darzustellen. Und obwohl Recensent mit gar vielem sich nicht einverstanden erklären kann und manches anders und präciser gemacht wünschen möchte, so mag doch gleich im vorhinein hervorgehoben werden, dass der Verf. mit obigem Werke sich trotzdem um die Geschichte des alten Holzschnittes ein grosses Verdienst erworben hat.

Hauptsächlich nach zwei Seiten hin hat man ein derartiges Werk zu betrachten, will man demselben mit Rücksicht auf den Zweck, den es zu erfüllen hat, gerecht werden, das ist in Hinsicht der Anlage, des allgemeinen Aufbaus, ob er zweckentsprechend und übersichtlich, und in Hinsicht der Durchführung im Detail, ob sie exact und erschöpfend sei. Ueber ersteren Punkt spricht sich der Verf. im Vorworte selbst aus. Drei Behandlungsweisen, meint er, hätten sich ihm dargeboten, die kulturgeschichtliche, die streng kunstgeschichtliche und endlich die bibliographische. Er habe letztere trotz mancher Nachtheile vorzüglich mit Rücksicht auf den Gedanken gewählt, dass sein Buch nicht nur für den Kunsthistoriker, sondern auch für den Bibliophilen bestimmt sein sollte. Sein erstes Streben sei gewesen, an Stelle der bisherigen Hilfsmittel ein brauchbares systematisches Nachschlagebuch zu setzen, demzufolge habe er bibliographische Vollständigkeit anstreben müssen. So habe sich ihm als die einzig mögliche Anordnung diejenige nach den Druckorten und Druckern ergeben. Dies sein Standpunkt und sein Programm für das Werk. Dagegen lässt sich wenig einwenden. Nur hervorheben möchte ich, dass der Verf. sich in einem Irrthume befindet, wenn er die Anordnung nach den Druckorten und Druckern vom bibliographischen Standpunkte aus als die einzig mögliche bezeichnet. Es ist sogar sehr fraglich, ob sie für ein brauchbares Nachschlagebuch dieser Art die beste ist. Uebersichtlicher wäre gewiss die alphabetische Anordnung nach den Werken gewesen, weil da das Gleichartige unter Einem hätte betrachtet werden können und selbst die chronologische Anordnung nach den Druckjahren wäre in Betracht zu ziehen gewesen. Jedenfalls aber sollte unter den Registern ein chronologisches Verzeichniss nicht fehlen.

Der Verfasser theilt den Stoff zunächst in zwei Theile. Im ersten behandelt er die deutsche Bücherillustration während der Ausgangszeit der Gothik

von den ersten Anfängen um 1460 bis ungefähr 1510, im zweiten jene der Frührenaissance von circa 1510 bis 1530. Den ersten Theil mit 12 Capiteln gliedert er wieder in zwei Unterabtheilungen, wofür ihm das Jahr 1480 den Grenzpunkt bietet. Im ersten Capitel stellt er die ersten Anfänge vor 1470 dar, im zweiten Capitel schildert er die Leistungen in Augsburg, im dritten Capitel jene von Ulm, im vierten Capitel jene der übrigen Städte in den Jahren 1470—1480. Die folgenden acht Capitel enthalten hintereinander eine Beschreibung der illustrirten Druckerzeugnisse der Augsburger, Ulmer, Kölner, Nürnberger, Baseler, Strassburger, Mainzer und schliesslich zusammenfassend der übrigen kleineren Druckorte Deutschlands von 1480 bis circa 1510. In jedem dieser Capitel geht er dann streng seinem Programme gemäss nach den Druckofficinen in chronologischer Reihenfolge vor. Auch den zweiten Theil gliedert er in 12 Capitel (XIII—XXIV), aber hier theilt er den Stoff in anderer Weise auf. Im 13. Capitel bespricht er die illustrirten Bücher Kaiser Maximilian's, behandelt im 14. und 15. Capitel den Antheil Hans Burgkmair's und Hans Schäufelein's an der Bücherillustration ihrer Zeit, dabei über das Jahr 1530 hinausgehend, und widmet die Capitel 16 und 17 den kleineren Augsburger Künstlern und den Augsburger Illustrationen unbekannter Meister. Auch die in dieser Periode in Nürnberg erschienenen illustrirten Bücher (Cap. 18) theilt er nicht nach den Druckern, sondern nach den an ihnen betheiligten Künstlern auf. Im 19. Capitel stellte er die Thätigkeit Urs Graf's als Buchillustrator für Verleger in Strassburg, Zürich und Basel dar. Das 20. Capitel ist den Baseler, das 21. und 22. Capitel den Strassburger Bücherillustrationen gewidmet, auch hier werden die Bücher nach den Künstlern angeordnet. Ein besonderes Capitel (23) erhält noch Wittenberg; die übrigen 28 Städte Deutschlands, von welchen illustrirte Bücher ausgegangen waren, werden dann im Schlusscapitel (24) zusammengefasst. Wie man daraus sieht, ist der zweite Theil in der allgemeinen Anlage vom ersten grundverschieden. Der Verf. ist so von seinem im Vorworte aufgestellten Programme vollständig abgewichen, indem er hier den bibliographischen Standpunkt mit dem rein kunstgeschichtlichen vielfach verquickt hat. Es fragt sich nun, ob das Werk dadurch an Uebersichtlichkeit und Brauchbarkeit als »systematisches Nachschlagebuch« gewonnen oder verloren hat. Leider kann Recens. nur das letztere constatiren. Dadurch, dass die einzelnen Künstler, wenngleich hauptsächlich nur für die Drucker und Verleger in ihrem bleibenden Aufenthaltsorte thätig, doch auch für andere Drucker in anderen Städten arbeiteten, musste der Verf. in den den einzelnen Künstlern gewidmeten Capiteln auch diese letzteren theilweise mitbehandeln und war so gezwungen, die Wirksamkeit des einen Druckers in derselben Periode oft an zwei oder mehreren Orten zu besprechen. Der weitere Umstand, dass zur Illustrirung ein und desselben Werkes öfters mehrere Künstler herangezogen wurden, ergab dann für den Verf. die Nothwendigkeit, über dasselbe Buch an zwei und oft selbst an mehreren Orten zu handeln. Man kann so bei manchen Werken nur mit Hilfe der Register das auf mehrere Orte Vertheilte zusammenfinden. Indem der Verf. dann jedesmal dem Buche eine andere Nummer beisetzt, so bezeichnet die Endnummer 1822 nicht die

Anzahl der besprochenen Bücher, sondern diese stellt sich etwas kleiner. Eine solche Zersplitterung des Stoffes wäre bei strenger Einhaltung des ursprünglichen Planes nicht nothwendig gewesen. An Uebersichtlichkeit und praktischer Brauchbarkeit hat also das Buch dadurch augenscheinlich nicht gewonnen. Einzelne Beispiele dafür besonders anzuführen, ist wohl nicht nothwendig. Es wird jeder Fachgenosse beim Gebrauche des Buches leider oft genug in die Lage kommen, sich von der Richtigkeit des Gesagten überzeugen zu können.

Ueber einen wichtigen Punkt der allgemeinen Anlage aber hat sich der Verf. nirgends geäussert, das ist über die Frage, welche Werke ihm als illustrirte gelten, welche nicht. So leicht es auf den ersten Blick erscheint, diese Frage theoretisch zu beantworten, so schwer ist es da in der Praxis den richtigen Weg zu finden. Wo beginnt eben die Grenze dafür, dass man ein Buch ein illustrirtes nennt? Sollen Bücher mit nur einer Titel- oder Dedicationsillustration, mit nur ornamentalen oder figuralen Titeleinfassungen u. dgl. aufgenommen werden oder sind sie auszuschliessen? Ebenso verhält es sich mit dem entgegengesetzten Extrem. Wo setzt man die Grenze zwischen illustrirtem Buch und nur in Buchform ausgegebenen Illustrationsfolgen? Es scheint nun, dass der Verfasser in dieser Beziehung sich nicht ganz klar geworden und dass er ziemlich planlos vorgegangen sei. Man vergleiche z. B. nur, was er im 19. Capitel über Urs Graf an Büchern aufgenommen hat, die nur ein Titelblatt dieses Künstlers aufweisen, mit jenen, die His ausserdem noch in Zahn's Jahrbücher VI, S. 180—187 anführt, die aber ausgeschlossen erscheinen, oder man lese die einleitenden Worte zum zweiten Theil über Dürer nach. Noch eine Bemerkung mag gleich hier ihren Platz finden: Auch die späteren Auflagen ein und desselben Werkes behandelt der Verfasser ohne Consequenz und ganz ungleichmässig. Das einemal nimmt er sie sämmtlich auf, das anderemal nicht, einmal gibt er ihnen besondere Nummern, beschreibt sie auch hie und da etwas ausführlicher, ein andermal wieder nicht. Desgleichen vermisst man manchmal eine genaue Concordanz mit den vorhergehenden Auflagen in Betreff der verwendeten Illustrationen. Zudem ist es in Folge der Anlage des Werkes meistens nur mit Hilfe der Register möglich, sie sämmtlich zusammenzufinden.

Was ferner die Durchführung im Detail anbelangt, so lässt sich darüber mit dem Verf. noch mehr rechten, als über die allgemeine Anlage. Hier ist er über den rein bibliographischen Standpunkt noch mehr hinausgegangen als dort. Rein bibliographisch hätte neben der genauen und ausreichenden Titel- und Schlussangabe genügt anzumerken die Anzahl der Gesammtholzschnitte, die Anzahl der verschiedenen Darstellungen, die Vertheilung derselben auf die einzelnen Künstler, eine Darstellung des Zusammenhanges mit vorausgehenden Werken, ob die Illustrationen original, ob ältere Holzstöcke verwendet wurden und woher, ob Copien vorliegen und von welchen Werken u. s. w. Allein der Verfasser thut einerseits weniger, andererseits mehr. Das Incipit und Explicit der Bücher führt er fast nirgends in bibliographisch nothwendiger Ausführlichkeit an, sondern verweist in der Regel in den Noten auf die bekannten bibliographischen Lexika und Hilfswerke; nur hie und da gibt er auch ausführlichere Titelcopien, aber scheinbar ganz willkürlich. Oefters unterlässt

er es auch, die Anzahl der enthaltenen Holzschnitte anzumerken etc. Mehr thut er hingegen, indem er bei den meisten für die Geschichte des Holzschnittes wichtigen Werken die einzelnen Kunstleistungen charakterisirt, auch viele Blätter öfters ziemlich ausführlich beschreibt und schliesslich die künstlerischen Gesammtleistungen kunstgeschichtlich würdigt. Er hat also auch im einzelnen die kunstgeschichtliche Behandlungsweise mit der rein bibliographischen vermengt. Ueberhaupt scheint es, als ob dem Verfasser im Laufe der Arbeit die Idee eines bibliographisch-katalogisirenden Werkes gekommen wäre, dass er aber ursprünglich seine Notizen und Vorarbeiten ohne einen bestimmt vorgefassten Plan gemacht habe und sie dann, so gut es eben ging, benützen musste. So bleibt die factische Ausführung weit hinter dem zurück, was eine richtige Auffassung jener Idee erfordern würde. Hätte der Verfasser einen derartigen Plan, der meines Erachtens der einzig richtige wäre, im vorhinein gehabt und ihn mit Präcision und Consequenz vollständig durchgeführt (freilich wäre das eine Arbeit von Jahren gewesen), so hätte er damit ein Werk geschaffen, das nur Vorzüge darbieten würde und allen Bedürfnissen abgeholfen hätte. Es wäre für alle Sammlungen, Sammler, Gelehrte und Liebhaber in der That eine wahre Wohlthat geworden. So aber ist der Verfasser leider auf halbem Wege stehen geblieben. Nur von Hauptwerken gibt er eine Charakteristik und genauere Beschreibung sämmtlicher Illustrationen, von minder bedeutenden bringt er nur eine Auswahl, von anderen endlich beschreibt er auch nicht ein Blatt. Und selbst dort, wo er sämmtliche Illustrationen eines Werkes anführt, verfährt er höchst inconsequent. Einige beschreibt er ausführlich, wie für einen vollständigen und erschöpfenden Katalog, andere hingegen nennt er einfach nur; manchmal stellt er diese Anführungen sogar in die Anmerkungen. Dabei ist fast nirgends darauf Rücksicht genommen, ob von einem Werke bereits erschöpfend beschreibende Kataloge vorliegen oder nicht. In den wenigsten Fällen aber numerirt er diese Beschreibungen oder Benennungen der einzelnen Illustrationen fortlaufend, so dass für eine praktische Benützung damit rein gar nichts gethan ist und man stets genöthigt ist, auf die bereits vorhandenen Kataloge selbst zurückgehen zu müssen. Kurz es herrscht in dieser Beziehung eine ganz merkwürdige Inconsequenz, Zerfahrenheit und Willkür, wodurch das Buch viel an seiner praktischen Brauchbarkeit einbüsst. Auch die Ausdrucksweise ist manchmal eine so allgemeine und vieldeutige, dass man damit gar nichts machen kann. So z. B. bemerkt der Verfasser bei Nr. 707, der ersten illustrirten Ausgabe der Revelationes S. Brigittae, dass die Holzschnitte des Buches in allen späteren Ausgaben derselben nachgeahmt worden seien und bei Nr. 426 bis 429, der Beschreibung der Koburger'schen Ausgaben, heisst es dann, dass die Holzschnitte sich inhaltlich denen der ersten Lübecker Ausgabe anschliessen. Wer kann da mit Sicherheit entscheiden, ob damit Copien oder freie Nachahmungen bezeichnet seien? Von Nr. 967 sagt er, dass das Titelbild aus einem Grüninger-schen Drucke des 15. Jahrhunderts genommen sei, von Nr. 968, dass darin die Illustrationen der früheren Ausgaben wiederholt und von Nr. 1663, einem Evangelienbuche, dass es mit den gewöhnlichen Holzschnitten versehen sei u. s. w.

Für ein Werk, wie das vorliegende, genügt es nicht, die bestehende

Litteratur allein nur durchzuarbeiten und es auf Grund dieser Arbeit aufzubauen, sondern es erfordert eine umfassende eigene Einsichtnahme in die betreffenden Bücher. Erst die eigene Controle über die Ergebnisse der vorausgegangenen Forschungen gibt ihm den richtigen Werth schon darum, weil die ältere Litteratur oft auf sehr mangelhafter wissenschaftlicher Basis aufgebaut ist, ihre Resultate daher in gar mancher Beziehung einer Correctur bedürfen, abgesehen davon, dass sie auch nicht immer für den bestimmten Plan ausreichen dürften. Ein Hauptgrundsatz der Wissenschaftlichkeit ist es nun, dass man die Ergebnisse eigener Anschauung und eigenen Studiums von dem nur auf die Autorität anderer hin Aufgenommenen streng scheidet und für den Benützer kenntlich macht. Das aber hat der Verfasser fast nirgends gethan. Ja er hat es nicht einmal der Mühe werth gefunden, wenigstens in der Vorrede jene Bibliotheken und Sammlungen zu nennen, die er für den Zweck seines Buches ausgebeutet und durchgearbeitet hat, geschweige denn dass er in jedem einzelnen Falle den Fundort seiner Quelle angeben würde, nur das Germanische Museum erscheint öfters genannt. Die Hinweise auf die bibliographischen Lexika und Hilfsbücher können doch nur als Litteratur-, als Quellenangaben hingegen höchst selten angesehen werden. Aber auch sie sind ganz inconsequent behandelt. Das einemal wird nur eines, ein andermal mehrere oder alle angeführt, einmal verweist er auf seine Bibelillustration, ein andermal wieder nicht, manchmal nennt er neben dieser auch noch die ältere Litteratur, manchmal wieder nicht; kurz es herrscht da ein vollständiges Chaos. So kann der Benützer erst auf Grund zeitraubender Vergleichungen hin entscheiden, ob die vorgeführten Resultate Ergebnisse der eigenen Forschungen des Verfassers seien oder ob er nur einen Vorgänger ausgeschrieben habe. Er muss es daher ertragen, dass alle Fehler und Irrthümer in den Angaben zunächst ihm zu gute geschrieben werden.

Alle Einzelheiten des Werkes vollständig controliren wollen, hiesse es nochmals machen. Einem gewissenhaften Recens. bleibt da nichts anderes übrig als, soweit ihm hiefür das Material zur Hand liegt, Stichproben anzustellen. Für die folgenden Berichtigungen sind die geringen Bücherschätze der Albertina benützt. Wie man daraus ersehen wird, zeigt das Buch auch in der Detaildurchführung nicht jene Zuverlässigkeit, Genauigkeit und Vollständigkeit, die man an dasselbe nothwendigerweise zu stellen berechtigt ist und illustrirt so in vieler Beziehung die leider nur zu berechtigte Klage, die man hie und da von Gelehrten anderer Disciplinen aussprechen hört, dass unsere heutigen Kunsthistoriker von Fach viel zu wenig noch die bewährte exacte Methode und vor allem die nothwendige Akribie der Historiker, vornehmlich der neueren Diplomatiker und selbst auch der Archäologen sich zum Muster nehmen.

95 und **96**. Der vom Verfasser angeführte Grund, dass Nr. 96, die sonst undatirte deutsche Uebersetzung von Boccaccio's Compendium de praeclaris mulieribus mit Nr. 95, der ersten illustrirten lateinischen Ausgabe von 1473, gleichzeitig sein muss, weil in beiden der 24. Holzschnitt die Jahrzahl 1473 trägt, ist nichts weniger als zwingend, da für beide dieselben Holzstöcke verwendet wurden. Hingegen spricht ein anderer von ihm nicht beachteter aber

von Hassler, Buchdruckergeschichte Ulms S. 107 betonter Umstand für 1473 als Jahr des Druckes: Es ist nämlich die Dedication des Uebersetzers von diesem Jahre datirt. Eine genaue Darlegung des Verhältnisses der beiden Ausgaben in Betreff ihrer Illustration wird vermisst. Hassler gibt an, dass Nr. 95 81, Nr. 96 jedoch nur 76 Holzschnitte enthalte. Der Verfasser beschreibt für beide nur 45 Darstellungen und bemerkt ausdrücklich, dass die gleichen Holzstöcke nicht wiederholt angewendet wurden.

184 hat nicht 35, sondern 37 Holzschnitte, 36 verschiedene Darstellungen, indem die Beschneidung Christi sich einmal wiederholt.

427. Die Illustrirung ist nicht vollständig gleich mit der beschriebenen Ausgabe von 1501 (Nr. 426). Abgesehen davon, dass ein paar grössere Tableaux eine andere Zusammenstellung der einzelnen kleineren Holzstöcke zeigen, enthält das Buch auch mehr Holzschnitte. Das dritte Blatt hat auf der Vorderseite »Kuniglicher Maiestat wappen« (= Bartsch, Peintre-graveur VII, Dürer Nr. 158 ohne Monogramm und Jahrzahl), auf der Rückseite »Erbliche wappen herr Florian Waldauff« (= Heller, Dürer Nr. 2151); ferner füllt die Rückseite des Blattes T 4 ein grosser Holzschnitt aus: »Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes«. Ausserdem wiederholt sich einmal das Titelblatt und in etwas geänderter Zusammensetzung das Tableau mit den betenden Männern und Frauen.

In Betreff der verschiedenen Ausgaben von Seb. Brant's »Narrenschiff« wird ad 479—485 nur im allgemeinen bemerkt, dass sie entweder die Originalholzschnitte oder verkleinerte Copien enthalten. Eine genaue Concordanz hat der Verf. nicht durchgeführt. Ich constatire, dass 480 und 497, falls sich diese letztere Nummer nicht in zwei scheiden sollte (vergl. unten), sich nicht vollständig decken, erstere enthält 117, letztere nur 114 Illustrationen; ausserdem ist in dieser der Holzschnitt zu De pluralitate beneficiorum: Ein Narr neben einem mit zwei Säcken beladenen Esel, nicht mit dem Originalholzstocke gedruckt wie alle übrigen, sondern mit einer nach diesem gefertigten Copie.

497. Lamparter veranstaltete schon 1507 eine lateinische Ausgabe mit folgendem Explicit: Nauis stultifere opusculum finit impressum Basilee per Nicolaum Lamparter anno etc. MCCCCCVII die vero XV mensis martii. Es sind also entweder die Angaben von Panzer, Ebert und Muther unrichtig, oder es liegen zwei verschiedene Ausgaben vor, eine von 1507 und eine von 1509.

635. Die von Ebert Nr. 18892 genannte erste Ausgabe, Freiburg, J. Schotus 1503, führt der Verf. nicht an. Unbekannt blieb ihm auch die 1508 bei Furter und Schotus in Basel gedruckte Ausgabe, die ein anderes Titelblatt und eine 2te Darstellung der Astronomie enthält. Ausser den beschriebenen Holzschnitten finden sich hier noch vor: Die Erschaffung der Eva aus der Rippe des Adam, von der Grösse der übrigen, dann bedeutend kleiner und minderwerthig: Darstellungen von Landschaften mit Hagel-, Schnee- und Regenfall; eine Quelle mit einem Badebassin und einer Badegesellschaft, Darstellungen des Meeres, eines Erdbebens, eines Gewitters, eines Blitzschlages, eines Bergbaues, eines Laboratoriums, Darstellungen von Vögeln, Fischen, Säugethieren und anderes. Hingegen fehlt die Darstellung der Seligen.

862. Bl. 2 und 4 sind bezeichnet mit H. B., ersteres weiss auf schwarzem

Grunde. Das Buch enthält nicht fünf, sondern so wie Nr. 1394 sechs Predigten, also auch die vom Verf. nicht angeführte Predigt von den sieben Schaiden und dem entsprechend auch den betreffenden Holzschnitt.

897 hat nicht 35, sondern 39 je eine volle Seite einnehmende Holzschnitte; darunter 34 verschiedene Darstellungen, indem fünf Blätter sich wiederholen.

Die Wiederholungen des Schäufelein'schen Titelblattes zu **901** in den Othmar'schen Ausgaben des Neuen Testaments werden nicht, wie man voraussetzen sollte, in dem diesem Künstler gewidmeten Capitel XV angeführt, sondern in dem Cap. XVII, das die Augsburger Illustrationen unbekannter Meister behandelt und zwar sämmtlich unter der einen Nr. **998**. Auch dort wo diese Ausgaben ausführlich beschrieben werden (Nr. **891**—**893**), wird des Titelblattes nicht gedacht.

1174. Eine mir vorliegende lateinische Ausgabe des Hortulus animae, im Drucke vollendet am 29. März 1519 von Friedrich Peypus in Nürnberg auf Kosten Kobergers, stimmt mit der vom Verf. beschriebenen gar nicht überein. Sie enthält 81 Holzschnitte, darunter 79 verschiedene Darstellungen, indem das Titelblatt sich zweimal wiederholt. 33 Blatt tragen das Monogramm Springinklees und gar keines das des Erhard Schön.

Die Verwirrung, die in Betreff des Verhältnisses der verschiedenen illustrirten Ausgaben des Hortulus animae zu einander herrscht, hat also auch der Verfasser nicht vollständig gelöst. Schon die zerrissene Art und Weise seiner Behandlung macht verwirrt, so bemerkt er im Anschlusse an die beiden Ausgaben von 1516 (Nr. 1131 und 1132): »In der Ausgabe von 1517 (Nr. 1133) sind dieselben Holzschnitte wiederholt«, beschreibt aber dann eine Ausgabe von 1517 unter Nr. 1140 besonders (im Verfasserregister sind beide Nummern identificirt) und sagt da, dass nur der geringste Theil der Illustrationen aus der Ausgabe von 1516 stamme' und dass die meisten von Erhard Schön neu gemacht worden seien. Entweder ist eine dieser Angaben unrichtig, oder es gibt von demselben Jahre und aus demselben Verlage zwei verschiedene Ausgaben. Auch aus den Quellencitaten wird man darüber nicht klug.

1278 und **1383**. Das Werk enthält nicht 36, sondern 44 Holzschnitte, 43 verschiedene Darstellungen, indem ein Blatt (Christus am Kreuze mit Essig getränkt, von Hans Wächtlin) zweimal vorkommt, davon gehören 36 (nicht 30) dem Hans Wächtlin und 7 Blatt dem Urs Graf an. Eine Krönung der Maria ist darin nicht enthalten. Der Tempelgang und die Trauung mit Josef finden sich nicht, wie aus der Beschreibung auf S. 209 zu schliessen ist, auf zwei separaten Blättern, sondern neben einander auf ein und demselben Blatte. Die Auferweckung des Lazarus, Christus am Oelberge, Christus am Kreuze mit Essig getränkt, sind sowohl von Urs Graf, wie von Hans Wächtlin, jedoch ganz unabhängig von einander, dargestellt.

1279. Aus der Darstellung des Verf. geht nicht hervor, dass der Kalender ausser den 7 beschriebenen Holzschnitten von Urs Graf auch noch andere enthält. Vgl. His in Zahns Jahrb. VI, p. 152.

1310. Das Buch enthält ausser den beiden beschriebenen Holzschnitten von Ambrosius Holbein noch folgende von diesem Künstler: Woltmann, Nr. 1, 4 und 39, dann von Hans Holbein d. J., Woltmann Nr. 223 und 234, ferner

den von Passavant III, 414 Nr. 131 ihm zugeschriebenen und endlich ein Bücherzeichen Frobens, das in der Composition dem bei Passavant a. a. O. Nr. 132 beschriebenen ähnlich zu sein scheint, das aber die dort angeführte Inschrift nicht trägt.

1401 und **1510**. Das Buch ist nicht 1522, sondern 1523 erschienen. Diese Jahrzahl trägt auch das zweimal vorkommende Porträt des Johann Indagine. Ausser den sich öfters wiederholenden 7 Planetenbildern enthält das Werk noch 24 verschiedene physiognomische Köpfe und einen, eine ganze Seite füllenden Holzschnitt: »Das wappen Joannis Indagine«.

1402. Der beschriebene Holzschnitt hat nicht, wie schon aus der beigegebenen Tafel 248 a zu ersehen ist, das im Text angegebene, aus den drei Buchstaben HBG bestehende Monogramm, sondern das im Künstlerregister angeführte, nur aus den beiden Buchstaben H u. G gebildete. Das Buch hat aber ausser den beschriebenen noch einen unbezeichneten Titelholzschnitt: Ein Mann mit einem Massstabe steht hinter einem grossen Fasse.

1559. Der Titelholzschnitt zeigt zu den Füssen des Maltheserritters nicht ein paar knieende Fürsten, sondern zwei liegende Männer. Bezüglich der Textillustrationen bemerkt der Verfasser, dass sie Wiederholungen der in der türkisch Cronika (Nr. 1558) enthaltenen (18) Holzschnitte seien. Allein das Buch enthält bedeutend mehr, nämlich 36 Holzschnitte, darunter mit dem Titelholzschnitt 29 verschiedene, grössere Darstellungen, wovon sich zwei 2mal und einer 1mal wiederholt, und zwei kleinere Holzschnitte: der heil. Johannes und das Buchdruckerzeichen des Martin Flach. Die Schnitte sind technisch ungleichwerthig.

1604. Die Holzschnitte vor den übrigen Episteln des Paulus sind nicht blos ähnlich, sondern der vor der Epistel an die Galater stehende Holzschnitt wiederholt sich sowohl bei den beiden folgenden Episteln, als auch bei jenen an die Thessalonicher, an Timotheus und an Titon. Ferner ist vor der zweiten Epistel S. Peters der vor der ersten stehende Holzschnitt wiederholt, desgleichen auch vor der zweiten und dritten Epistel S. Johannis der vor der ersten stehende. Unter den 24 der Apokalypse vorausgehenden Holzschnitten sind somit gerade die Hälfte Wiederholungen, also nur 12 verschiedene Darstellungen.

1662. Die Initiale mit dem lesenden Marcus ist nicht ein J, sondern ein A. Auch das Blatt: Paulus vom himmlischen Lichte geblendet, ist wie die beiden vorhergehenden mit G L und der darüber stehenden Jahreszahl M. D. XXVII bezeichnet. Neun Epistel des heiligen Paulus haben eine Initiale P, darstellend den heil. Paulus in der Rechten das Schwert, in der linken ein Buch haltend; nur die Epistel an die Hebräer hat eine Initiale M mit einer andern Darstellung des Heiligen. Von den zwei Blättern der Apokalypse des Künstlers G L ist nur das eine mit dessen Monogramm und der Jahreszahl M. D. XXVII bezeichnet, das andere nicht.

Soll ich nun in Kürze mein Urtheil über den Text des Werkes zusammenfassen, so kann ich leider nur constatiren, dass trotz seiner Verdienstlichkeit im Grossen und Ganzen und in vielen Details damit doch das lebhaft gefühlte Bedürfniss nach einem brauchbaren praktischen Handbuche, das die Buchillustration übersichtlich-bibliographisch-katalogisirend behandeln würde, vorläufig

noch ungestillt ist. Es leidet so gleich im vorhinein an dem einen grossen Hauptfehler, dass es die Lücke in der Litteratur nicht in der entsprechenden Weise ausfüllt, seinem Zwecke also nicht vollständig entspricht. Vorläufig mag es genügen, weil es eben das einzige Werk ist, das die illustrirten alten Bücher im Zusammenhange betrachtet, aber über kurz oder lang wird es nochmals und besser gemacht werden müssen.

Schliesslich noch ein paar Worte über die im 2. Bande enthaltenen Tafeln. Stellt man sich, wie es der Verfasser nach der Vorrede thun will, auf den rein bibliographischen Standpunkt, so sind diese als Illustrationsproben rein überflüssig. Nothwendig werden sie erst für die kunsthistorische Behandlungsweise des Stoffes. Das mag der Verfasser wohl gefühlt haben, daher er seinen ursprünglichen Plan unglücklicherweise so vielfach mit dieser vermengte. Wohl hat dadurch auch die Kunstgeschichte gewonnen, denn gerade seine kunsthistorischen Urtheile und Resultate sind oft sehr treffend und werthvoll, wenngleich fast nirgends abschliessend, allein sie sind dadurch beinahe wieder unzugänglich, weil sie durch das ganze Werk zerstreut sich finden. Hätte sie der Verf. von dem bibliographischen Theil vollständig losgelöst und getrennt eine zusammenhängende, wenn auch kurze Geschichte der Buchillustration gegeben, sein Verdienst wäre damit um so grösser geworden. Dazu hätten dann die Tafeln als Belege dienen können. Freilich hätten sie dann auch ganz anders und systematisch angeordnet werden müssen. Ob die getroffene Auswahl eine entsprechende sei, ist für den, der nicht selbst in den grössten Theil des Materials Einsicht genommen hat, schwer zu entscheiden. Nur scheint manchmal des Guten zu viel gethan, indem von ein und demselben Werke mehr Specimina als nothwendig gegeben werden. Gar keinen Werth für die Kunstgeschichte aber hat die Reproduction ganzer Textseiten; dafür hätte man andere Blätter bringen können. Was nun endlich die technische Seite der Reproduction anbelangt, so ist sie eine ganz ausgezeichnete und in der Genauigkeit der Wiedergabe und in der Reinheit des Druckes kaum mehr einer Steigerung fähig. Die Ausstattung ist für ein »systematisches Nachschlagebuch« viel zu luxuriös und darum auch der Preis für den Einzelnen kaum erschwinglich. *Simon Laschitzer.*

Die ältesten deutschen Bilder-Bibeln. Bibliographisch und kunstgeschichtlich beschrieben von **Dr. Richard Muther.** München, litterarisches Institut von Dr. Max Huttler. 1883. Gr. 8°, 68 S.

Obwohl dieses Werk in das vorstehend besprochene allgemeine mit ganz geringen Aenderungen wörtlich aufgenommen erscheint, so behält es doch neben jenem insofern einen Werth, als es den zusammengehörigen Stoff auch im Zusammenhange und einheitlich behandelt und darum eine leichtere Uebersicht über denselben gewährt. Ausserdem ist es aber auch vollständiger, indem die Nummern 41, 45, 46, 50, 67, 69—71, 73—76, 79, 85—87 nur hier allein und nicht auch dort erwähnt werden. Zwar werden dort im Titelregister unter dem Schlagwort »Bibel« wohl einige dieser späteren Auflagen und Nachdrucke angeführt, allein im Text findet man bei den Nummern, auf

die verwiesen wird, von ihnen nichts. Man vergl. ferner die Nr. 88 mit der dort entsprechenden Nr. 1064. Der Verf. hat also nicht einmal sich selbst vollständig und genau abgeschrieben. Handelt es sich darum um die Frage einer deutschen illustrirten Bibel bis zum Jahre 1530, wird man stets lieber zu diesem Werkchen greifen, als zu dem unhandlichen und unpraktischen grösseren.

Die allgemeine Anordnung des Materials ist hier ganz zweckentsprechend und durchaus übersichtlich, so dass man sich rasch zu orientiren vermag. In Bezug auf die Detaildurchführung aber, obwohl sie im allgemeinen sorgfältiger ist, lässt sich auch von diesem Werke nur das Obengesagte wiederholen. Es ist weder ein vollständiger und nach jeder Richtung hin abschliessender Katalog, noch ersetzt es, vom rein bibliographischen Standpunkte aus betrachtet, die übrigen Hilfswerke vollkommen. Ferner ist der Stoff auch in kunsthistorischer Beziehung nicht allseitig und abschliessend gewürdigt, wenngleich der Verf. gar manche zutreffende und neue kunsthistorische Ergebnisse vorführt und der erbrachte Nachweis über die Zusammengehörigkeit und Abhängigkeit der einzelnen Illustrationsfolgen von der grössten Wichtigkeit für die richtige Beurtheilung der verschiedenen Ausgaben ist. *Simon Laschitzer.*

Kunstindustrie. Costüme.

Die byzantinischen Zellen-Emails der Sammlung Swenigorodskoi, ausgestellt im städtischen Suermondt-Museum in Aachen. — Beschrieben von **Joh. Schulz**, Kaplan zu St. Adalbert in Aachen. Mit 14 Lichtdrucken. Aachen 1884. Verlag von Rud. Barth. 8⁰. 83 Seiten.

Ein bisher fast verborgen gebliebener Schatz von byzantinischem Zellenschmelz ist durch die vorliegende Publication gewissermassen erst ans Licht gezogen und in gebührender Weise gewürdigt worden. Die vielen und trefflich erhaltenen Stücke von Email cloisonné, die der russische Staatsrath Swenigorodskoi sein eigen nennt, verdienen es sicherlich, allgemein bekannt zu werden. Sind sie es aber durch eine vorübergehende Ausstellung im Aachener Museum und durch die Schulz'sche Schrift geworden? Doch nicht. Denn das Buch, das wir hier besprechen, verdient zwar durchaus im wissenschaftlichen Sinne eine Publication (und das eine gute) genannt zu werden, nicht aber in dem Sinne, als ob dadurch der Inhalt einem grösseren Kreise zugänglich gemacht würde. Schulz' Schrift ist in einer nur sehr geringen Anzahl von Exemplaren aufgelegt und gar nicht in den Handel gekommen, so dass sie schon heute eine bibliographische Seltenheit vorstellt. Deshalb soll hier in Kürze ihr Inhalt zusammengefasst werden. Zugleich können wir den Wunsch nicht zurückdrängen, die hübsche Arbeit möchte durch eine erneuerte aber grössere Auflage recht bald allgemein zugänglich werden.

Als Einleitung gibt der Autor eine knappe Uebersicht über den Denkmälervorrath an byzantinischen Emeaux cloisonnés, ermisst danach die Bedeutung der Swenigorodskoi'schen Sammlung und kommt eingehend auf die Technik zu sprechen (S. 3 f.). In dieser Beziehung bietet er wohl das Zuverlässigste, was über den Gegenstand zu finden ist.

Die eigentliche Abhandlung befasst sich hauptsächlich mit der Beschreibung der Sammlung. Die Aufgabe, die sich Schulz damit gestellt hat, ist in sehr anschaulicher und gewissenhafter Weise gelöst. Beigegebene Lichtdrucke nach allen bedeutenden Stücken der Sammlung erhöhen den Werth der Publication. Zusammengehalten mit der Beschreibung, die von jeder einzelnen Zelle die Farbe angibt, verschaffen die Bilder dem Leser einen vollkommenen Begriff von den behandelten Kunstwerken. Den Lichtdrucken sind Massstäbe beigefügt.

Als älteste Stücke der Collection beschreibt Schulz (S. 13 ff.) »zwei Enden eines Heiligenscheines, welcher den Kopf eines lebensgrossen Bildes umgeben haben muss«. In technischer Hinsicht gehören sie einer Kunstweise an, die ihren Höhepunkt noch nicht erreicht hat. Schulz versetzt sie mit einiger Wahrscheinlichkeit ins 7. Jahrhundert.

»Den hervorragendsten Theil der Sammlung bilden die zehn kreisrunden Medaillons, von denen die beiden den Heiland und den heiligen Lukas darstellenden im Jahre 1882 in unserem Museum ausgestellt waren« (S. 15). Ausser den zwei eben genannten gehören in die Reihe dieser Rundbilder noch die Halbfiguren von: Maria, Johannes Prodromos, Petros, Paulos, Johannes Theologos, Mathaios, Georgios und von Dimitrios. An die Beschreibung der Fleischfarbe knüpft Schulz die interessante Beobachtung, dass in ein und derselben Zelle in diesen Fällen stets nur e i n Farbenton vorkommt, und dass die Modellirung, von der Labarte spricht, eine nur scheinbare und durch die Schlagschatten und Reflexe der Zellenwände bedingt sei. Wer genau zusieht, der bemerkt denn auch bald, dass sich die sogenannte Modellirung mit der Stellung gegen die Lichtquelle verändert. Die Beschreibungen, die Schulz gibt, sind, wie schon angedeutet, möglichst vollständig und zutreffend; kaum lassen sie etwas zu wünschen übrig. Zu dem Wenigen, das eine andere Deutung, als sie Schulz gibt, zulassen möchte, gehört Folgendes: Auf den Medaillons mit den Heiligen Georgios und Dimitrios bedeutet nach meiner Ansicht das verzierte Feld an der Brust kein Buch, sondern eine aufgenähte Verzierung des Gewandes, wie wir dergleichen auf den Gewändern altchristlicher Bildwerke begegnen und wie sie in den Bilderhandschriften des frühen Mittelalters vorkommen [1]), wie sie endlich in natura aus dem hochwichtigen Funde von El Faijum bekannt geworden sind [2]).

Die Gründe, die ich für meine Ansicht anführen möchte, gebe ich hier

---

[1]) Vergl. die Bilder der Wiener Genesis und des Codex Rossanensis; ferner die von Kondakoff zum Theil publicirten Handschriften: Kalendarium Constantin d. Gr. Bibl. Barberini Nr. 1053 (Abbildung auf Taf. II. Nr. 5 von »Histoire de l'art byzantin . . . d'après les miniatures des manuscrits grecs«. Odessa 1877) u. s. w. (a. a. O. Taf. IV, V, VI, VIII).

[2]) Die überaus zahlreichen und meist vorzüglich erhaltenen Stoffreste aus diesem Funde waren seit Anfang 1883 wiederholt im Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie ausgestellt. Vergl. Karabacek: Die Theodor Graf'schen Funde in Aegypten, Wien 1883, S. 35, und idem: Katalog der Ausstellung jenes Fundes im K. K. Oesterr. Museum, Wien 1883, S. 26, (später wieder abgedruckt in den Mittheilungen des Museums).

in trockener Kürze: 1) St. Georgios und Dimitrios halten in der Rechten ein Kreuz und sollen nun mit derselben Hand auch noch ein Buch halten. Das ist ungewöhnlich. 2) Pflegen Bücher von heiligen Personen auf ähnlichen byzantinischen Rundbildern entweder mit der Linken, oder mit beiden Händen, nicht aber mit der Rechten gehalten zu werden. (In der Reihe aus der Sammlung Swenigorodskoi kommt kein einziges Bild vor, auf dem ein Gegenstand, der zweifellos ein Buch bedeutet, mit der Rechten gehalten wird. Fünf Fälle dagegen sind zu verzeichnen, in denen das Buch von der Linken gehalten wird, bei Christus, Paulus, Johannes Theol., Mathäus und Lukas.) 3) Fehlen die Merkmale, die sonst auf ähnlichen Bildern ein Buch charakterisiren; also die Schliessen und das Sichtbarwerden des Schnittes an nur zwei Seiten des Buches, die an einander stossen. Bei den Büchern der beiden in Betracht gezogenen Heiligen müsste man annehmen, der Künstler habe den Schnitt an drei oder gar vier Seiten gebildet; 4) Ist die Form des angeblichen Buches bei Georgius doch gar zu sehr verzogen, um noch als Rechteck oder Paralellogramm auch im lockersten Sinne gelten zu können.

Die besprochenen Rundbilder werden von Schulz, und das wohl mit Recht, in die Blüthezeit byzantinischer Emailtechnik, ins 10. Jahrhundert versetzt.

Es folgt nun (S. 34) die Beschreibung einer in gar mancher, aber besonders in ikonographischer Beziehung interessanten Kreuzigungsgruppe aus derselben Zeit. Das schöne Stück ist ebenso wie die Nimbusfragmente und die zehn Medaillons im Buche abgebildet. Von einem auf S. 38 beschriebenen Figürchen des heil. Petrus kennt der Referent weder das Original noch eine Abbildung, weshalb er ohne Weiteres zu einer Reihe von mannigfachen Bruchstücken übergeht, die ihm durch Autopsie bekannt geworden sind. Sie bieten insofern grösseres Interesse denn ganze, unversehrte Stücke, als sie einen genaueren Einblick in die Technik gewähren. So zeigt ein vom Grunde losgesprungenes Ornament ziemlich deutlich, dass die Goldstege, welche die Zellen begrenzen, nicht festgelöthet, sondern nur (wie Theophilus das beschreibt[3]) mit befeuchtetem Mehl also mit Teig in der Wärme befestigt worden sind. Die Blasenkuppen, die von der Unterseite her ins Email hineinragen, sind wohl die Ueberbleibsel der Blasen, die das Mehl beim Erwärmen geworfen hat (Schulz S. 39).

Der Autor geht hierauf zur Besprechung der Ohrringe und Ketten aus dem 11. Jahrhundert über, die Staatsrath Swenigorodskoi aus den Funden in der Nähe der Desjatinnaja (Zehntkirche) zu Kiew erworben hat. Im Verlauf der Beschreibung kommt Schulz darauf zu sprechen, dass ausnahmsweise aber nicht zufällig zwei verschiedene Farben in ein und derselben Zelle angebracht wurden. Technische und ästhetische Gründe werden beigebracht (S. 57 f.). Bezüglich der medaillonartigen Kettenglieder wird an die Halsketten mit ähnlichen Gliedern erinnert, die sich auf den Mosaiken von San Vitale zu Ravenna dargestellt finden.

Ein Anhang über assyrisch-babylonische und babylonisch-persische Cylindergemmen, die bei Kertsch gefunden worden, entzieht sich einstweilen meiner Beurtheilung.

---

[3]) Vergl. Eitelberger's Quellenschriften VII. im Cap. De electro.

Was den grössten und wichtigsten Theil der Arbeit anbelangt, nämlich den über den byzantinischen Zellenschmelz, so muss er jedenfalls als bedeutend bezeichnet werden. Die scharfe Beobachtung des Autors für alle technischen Feinheiten verleiht dem Buche einen ganz besonderen Werth. *Frimmel.*

Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

Simon Laschitzer: Wie soll man Kupferstich- und Holzschnittkataloge verfassen? (Aus den »Mittheilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung« V. Bd. 4. Heft, besonders abgedruckt.) 53 S. 8°.

Der eifrige Custos der Albertina bringt mit dankenswerther Ausführlichkeit eine Frage zur Sprache, die nur zu lange geruht hat und einer endgültigen Erledigung dringend bedürftig ist. Die letzten Jahrzehnte waren zu einer Erörterung dieser Frage in Deutschland wenig geeignet, wie solches schon aus dem geringen Zuwachs, der in dieser Zeit der Kupferstichlitteratur bei uns erwachsen ist, hervorgeht; jetzt mag das Interesse an diesem Zweig der Kunstwissenschaft wieder im Steigen begriffen sein. Eine Einigung über die bei Anfertigung von Kupferstichkatalogen zu befolgenden Grundsätzen erscheint auf jeden Fall höchst wünschenswerth; es fragt sich nur, ob solche auf Grund vereinzelter Erörterungen erzielt werden kann. L.'s Vorschläge sind ihrer Mehrzahl nach durchaus annehmbar; manche derselben aber rufen Widerspruch hervor oder erregen Bedenken. Da in Folge der wenig ermunternden Erfahrungen, welche auf dem kunsthistorischen Congress in Wien 1873 gemacht werden konnten, wohl nicht so bald an die Einberufung eines zweiten gedacht werden wird, will ich hinsichtlich einzelner Punkte die Erörterung aufnehmen, in der Hoffnung, dass Andere nachfolgen und die Angelegenheit zum Abschluss bringen werden.

Wenn Verfasser im ersten Theil seiner Abhandlung des Näheren ausführt, dass bei der Verzeichnung der Kupferstiche die Grundsätze der Diplomatik in Anwendung zu kommen hätten, so kann ihm hierin nur beigestimmt werden. Auf die allgemeinen Anforderungen übergehend, die an den Bearbeiter eines solchen Katalogs gestellt werden müssen, nennt er mit Recht in erster Linie diejenige der möglichsten Vollständigkeit in Aufzählung der einzelnen Blätter, und bemerkt, dass wegen der grossen, für den Einzelnen kaum zu überwindenden Schwierigkeiten, die der Erfüllung eines solchen Zwecks entgegenstehen, hier der Ort sei, wo entweder der Staat oder gelehrte Gesellschaften mit Gewährung der für Reisen nöthigen Mittel beizuspringen hätten. Es hätte bei dieser Gelegenheit aber auch angeführt werden können, wie sehr eine straffere Organisation und Verbindung der einzelnen Kupferstichcabinete einer Nation unter sich und mit denen der übrigen Nationen zu gemeinsamer Arbeit erwünscht, ja unentbehrlich erscheint.

Bezüglich der Anordnung der Blätter ist L. der durch Bartsch sanctionirten Tradition gemäss für Scheidung der Tiefdruckblätter (Kupferstichen, Radirungen etc.) von den Hochdruckblättern (den Holzschnitten) und fügt dazu noch als dritte Kategorie die Flachdruckblätter (Lithographien). Die

Sonderung der Blätter der ersten Kategorie je nach der Technik, in welcher sie ausgeführt sind, verwirft er aber mit gutem Grund, wie die Erinnerung an die Unbequemlichkeit, welche in solcher Weise angeordnete Kataloge, wie z. B. der Crayen'sche über G. Fr. Schmidt, gewähren, klar darthut. Statt dessen schlägt L. vor, am Ende des Katalogs die Blätter je nach ihrer Technik tabellarisch zusammenzustellen. — Die zweifelhaften Blätter sind in einer besonderen Gruppe vorzuführen, die Numerirung der Blätter eines Meisters soll aber ohne Rücksicht auf diese einzelnen Abtheilungen eine durch sein ganzes »Werk« hin fortlaufende sein (S. 30 resp. 594); diese bereits vielfach angewendete Neuerung begrüssen wir als einen entschiedenen Fortschritt über Bartsch hinaus.

Die mannigfaltigen Gründe, welche gegen eine — dem Wesen der Sache nach erforderte — chronologische Anordnung sprechen, werden gut erörtert; das ziemlich ausführliche Schema für eine Einreihung der Blätter je nach dem Gegenstand ihrer Darstellung — die einzig durchführbare und allgemein angenommene Art ihrer Anordnung — bietet aber zu manchen Ausstellungen Anlass. Mehrfach ist hierbei von dem von Bartsch in der Regel befolgten Schema abgewichen worden, und, wie mir scheinen will, ohne ausreichenden Grund.

Bei den Darstellungen Maria's (I. B. 4) ist denen aus ihrer Lebensgeschichte kein Platz angewiesen worden; auch dürften die Darstellungen der Pietà (5. γ. b′. c′) besser hier als unter dem Schlagwort »Christus« unterzubringen sein. Die verschiedenen Darstellungen Christi am Kreuz würde ich eher in folgender Weise specialisiren: a′ c′ b′ e′; so dass d′ wegen der geringen Bedeutung, die hierbei den Schächern zukommt, fortfiele. Bei den Aposteln, Evangelisten etc. wären, ebenso wie weiterhin bei den Bildnissen, die Einzeldarstellungen den Gruppen voranzustellen, statt der umgekehrten von L. befolgten Ordnung. — Von den mythologischen Darstellungen sind die Allegorien (welche sehr gut schematisirt sind) nicht wohl zu trennen, und an letztere reihen sich die Fabelbilder, sowie die Illustrationen zu Dichtungen ungesucht an (nur wären letztere eher alphabetisch nach den Verfassern als »chronologisch nach dem ersten Erscheinen der betr. Werke« anzuordnen). Die scharfe Sonderung in religiöse und profane Darstellungen und weiterhin unter letzteren in historische und »nichtgeschichtliche« zu machen, ist nicht gerade nöthig. Da die Aufeinanderfolge einzelner möglichst in einander überfliessender Gruppen am ehesten das rasche Auffinden einer Darstellung sichert, scheint es mir gerathen, die Genredarstellungen (nicht aber die Stillleben) unmittelbar auf die culturhistorischen Darstellungen folgen zu lassen, nur wäre bei dieser Gelegenheit auch ein Wort darüber zu sagen gewesen, nach welcher Regel dieselben an einander zu reihen seien: bei Stichen nach Gemälden kann entweder der Name des Malers oder der gestochene Titel die alphabetische Reihenfolge bestimmen; bei Originalcompositionen wäre am ehesten die wachsende Zahl der Figuren als Richtschnur zu nehmen. Den Beschluss der auf den Menschen bezüglichen Darstellungen hätten die Acte etc. zu machen. Ob denselben etwa noch die Bildnisse, wie solches häufig geschieht, anzureihen oder ob dieselben, L.'s Vorschlag gemäss, im unmittelbaren Anschluss an die historischen Darstellungen zu behandeln seien, bliebe zu discutiren: praktische

Erwägungen scheinen für ersteren Modus zu sprechen. Die geschichtlichen Allegorien und satyrischen Darstellungen sind unbedingt einfach unter die Darstellungen der Begebenheiten oder Persönlichkeiten selbst anzureihen; die Veduten, Pläne und Karten von den Landschaften, welche zusammen mit Thierbildern, Ornamentstichen etc. die letzte Gruppe bilden, zu trennen, empfiehlt sich nicht; auch die Medaillen, Wappen etc. sind dieser letzten Abtheilung zuzuweisen. — Das Schema für die Landschaften, wobei dem Vorhandensein oder Fehlen von Gebäuden ein zu grosses Gewicht beigelegt wird, erscheint zu complicirt: Anordnung nach Format und Grösse würde hierbei wohl am ehesten dem Bedürfniss entsprechen.

Weiterhin wird die Art, wie zusammenhängende Folgen, wie Gegenstücke zu behandeln sind, besprochen, sowie die Nothwendigkeit verschiedener Register und ergänzender Tabellen betont.

Der dritte Theil beschäftigt sich mit der Beschreibung der einzelnen Blätter. Sehr wichtig ist es hierbei, dass man sich über die Art, wie die Blätter zu messen seien, einige. L. will nur in den Fällen die Grösse der Platte angegeben wissen, wenn das Stichfeld selbst nicht bereits bestimmt und scharf abgegrenzt ist; die Dimensionen des letzteren sind auch die wichtigeren, aber deshalb erscheint die Kenntniss der Plattengrösse doch nicht entbehrlich, schon wegen der »Einfälle«, die ja stets ausserhalb des Stichfeldes angebracht werden: darum scheint es mir empfehlenswerth, bei dem Messen der Plattengrösse zu verbleiben, die Maasse der Stichfelder aber nach Bedarf hinzuzufügen. — Ueber diejenigen Seiten des Blattes, an denen die Messung vorzunehmen ist, herrscht leider noch gar keine Einigkeit, und ich bedaure, dass L. durch seinen Vorschlag, die Höhe (und zwar mit Recht dieselbe an erster Stelle) rechts, die Breite unten zu messen, eine Einigung nicht gerade erleichtert. Dass die Breite unten zu messen sei, darüber sind sich die Meisten klar; für die Höhe scheint mir aber der z. B. am Berliner Cabinet bestehende Modus, dieselbe links zu messen, deshalb empfehlenswerth, weil hierbei die linke Hand, welche den Maassstab hält, während die rechte die Maasse notirt, ihre naturgemässe Lage behält; somit eine Verschiebung des Maassstabes und eine möglicherweise hieraus hervorgehende Beschädigung des Blattes am ehesten ausgeschlossen erscheint. — Beherzigung verdient der Rath, die Maasse möglichst frühen Abdrücken zu entnehmen, wegen der im Verlauf des Druckprocesses erfolgenden allmählichen Ausdehnung und Vergrösserung der Platte. — Bei Holzschnitten, die keine Einfassungslinien haben, die Grösse des verwendeten Papiers zu messen, hat doch wohl nur in jenen wenigen Fällen Bedeutung, wo es festzustellen gilt, welcher Papierformate sich ein bestimmter Künstler bedient habe.

Bezüglich der ikonographischen Beschreibung der Blätter erklärt sich L. gegen die heraldische Bezeichnung der Seiten; glücklicherweise steht wohl auch kaum zu befürchten, dass der Versuch gemacht werde, durch Einführung dieses Princips dieselbe Verwirrung in die Kupferstichbeschreibungen hineinzutragen, welche bei Beschreibungen von Gemälden immer wieder von Einzelnen verursacht wird. — Wohl erwogen ist auch das Schema (S. 38 resp. 602) zur genauen Bezeichnung der Stellung einzelner Gegenstände innerhalb des Bildfeldes.

In diesem Theil vermisse ich nur zweierlei: erstens hätte hervorgehoben werden müssen, wie wichtig es bei Kupferstichen ist, gleich am Anfang der Beschreibung einen Anhaltspunkt zur Bestimmung der linken und rechten Seite zu geben, sowohl wegen der rascheren Unterscheidung der Copien von den Originalen, als auch wegen der Feststellung des Verhältnisses des Stichs zu seiner Vorlage; zweitens muss aus dem gleichen Grunde die Seite, auf welcher sich ein etwa vorhandenes Monogramm befindet, genau angegeben werden.

Sehr wünschenswerth ist, wie L. betont, dass der Fundort der Vorlagen, nach denen Stiche gefertigt worden sind, angegeben werde; zur Erreichung dieser Zwecke könnte die oben erwähnte Vereinigung der Vorstände der verschiedenen Cabinete der Gemäldegalerien am ehesten beitragen.

Eine sehr zu billigende Forderung ist es, dass bei den einzelnen Blättern das Exemplar, nach welchem die Beschreibung gemacht worden ist, seinem Aufbewahrungsort nach angeführt werde; ob aber Verfasser mit seinen Vorschlägen, die Anzahl der früher bekannten Zustände (Etats) in Form eines Exponenten anzumerken, sowie die Kataloge zu citiren, in denen bestimmte Zustände zum ersten Mal angeführt worden sind, Glück haben werde, erscheint zweifelhaft. — Die Frage bezüglich der Unterscheidung der verschiedenen Etats eines Blattes — eine von der weittragendsten Bedeutung — wird durch L.'s Erörterungen wesentlich gefördert und, wie mir däucht, endgültig erledigt. Er definirt im Wesentlichen als »Zustand« jede an einer fertig gestellten Platte auf mechanische Weise (einerlei ob mit oder ohne Absicht) hervorgebrachte Veränderung, wodurch eine ganz bestimmt umgrenzte Anzahl von Abdrücken von anderen Abdrücken derselben Platte unterschieden werden kann; unterscheidet davon die Probedrucke (die jedoch nicht stets »nur von der in der Composition unvollendeten Platte« genommen zu sein brauchen); schlägt jedoch vor, beide Abdrucksgattungen unter einer fortlaufenden Nummerirung aufzuführen, da sich im einzelnen Fall oft unüberwindliche Schwierigkeiten der Sonderung beider Gattungen entgegenstellen; die Bezeichnung: Probe- oder Aetzdruck können ja zusatzweise hingefügt werden; Zufälligkeiten, wie Stichelglitscher etc. sollen nur dann herbeigezogen werden, wenn sie eine genau begrenzte Serie von Abdrücken kennzeichnen (man denke nur an den durch die entgegengesetzte Praxis so sehr verwirrenden Faucheux'schen Katalog über Adr. van Ostade).

Bei Besprechung der Copien scheint es nicht empfehlenswerth, gegenseitige, selbst wenn sie ausgezeichnet sind, als täuschende zu bezeichnen. Letzterer Ausdruck sollte doch nur für die Fälle aufgespart werden, wo eine genaue Vergleichung mit dem Original nöthig ist. Dass es, wie S. 51 resp. 615 behauptet wird, »für den Specialisten, den gründlichen und genauen Kenner eines Meisters, überhaupt keine Täuschung gibt«, ist doch zu viel gesagt: Beweis die mancherlei Blätter, über deren Authenticität noch jetzt die Meinungen auseinandergehen, wie z. B. Dürer's »Degenknopf«.

Dem Wunsch endlich, der bei Blättern, die nur in einer bestimmt umgrenzten geringen Anzahl von Exemplaren bekannt sind, die Sammlungen, in welchen solche vorkommen, angeführt werden möchten, kann ich noch den

hinzufügen, dass bei seltenen Blättern auch die Auctionspreise angegeben würden. Die Kenntniss der letzteren ist nicht nur für die Werthschätzung, welche einem Künstler im Lauf der Zeiten gezollt worden ist, von Interesse, sondern auch von grosser praktischer Bedeutung. *W. v. Seidlitz.*

Notizen.

(Die Preise der Kupferstiche und Zeichnungen im 16. und 17. Jahrhundert.) Dem Tagebuche A. Dürer's auf seiner Reise in den Niederlanden im Jahre 1520 verdanken wir ausser vielen anderen Aufklärungen über die Kunstgeschichte auch die ältesten Berichte über die Preise der eigenhändigen Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte. Da sehen wir, dass Dürer für eine Porträtzeichnung 1—2 Gulden erhielt; ferner für den grössten Theil seiner Kupferstiche und Holzschnitte — insofern als sie im Jahre 1520 fertig gestellt waren — 7 Gulden. Für den Kupferstich: Adam und Eva erhielt er 4 Stüber, für die Kupferstichpassion 10 Stüber ($^1/_2$ Gulden), für 8 grosse Kupferstiche 1 Gulden, für 45 kleine $5^1/_4$ Gulden. Wenn wir annehmen, dass diese Gulden Goldgulden also 5 mal 17 Groschen waren, so erscheinen uns diese Preise äusserst niedrig, weil man jetzt für vorzügliche Drucke, wie die von Dürer selbstverkauften ohne Zweifel waren, durchschnittlich 100 Gulden und darüber hinaus zahlt.

Oefters hat mich die Frage beschäftigt, die ich bis jetzt nirgends erörtert fand, ob es möglich sei, zu bestimmen, für welche Preise die niederländischen Meister der Radirnadel ihre Blätter verkauften? Bekanntlich arbeiteten diese fast alle zwischen den Jahren 1630—1685. Da fand ich denn auf dem Rücken einiger landschaftlichen Radirungen von A. v. Everdingen eine Handschrift im Charakter des 17. Jahrhunderts mit Bleistift geschrieben 8 duyte also 10 Pfennig. Diese Bezeichnung fand ich im Britischen Museum, in der Sammlung des Herzogs von Aremberg, sowie in der meinigen. Anscheinend rührte die Inschrift von derselben Hand her, und ist man deswegen wohl darauf hingewiesen, dass sie von Everdingen selbst kommt, der die einzelnen Blätter, die sämmtlich nur auf primitiven Drucken vorkommen, für 10 Pfennig verkaufte. Dieser geringe Preis erklärt es auch, dass sich fast in allen berühmten Sammlungen der Radirungen von Everdingen Exemplare vorfinden, wo beide Seiten des Blattes bedruckt sind, so dass die Rückseite zur Ersparung der Papierkosten für den sog. Schmutzdruck benützt wurde.

Jüngst hat nun der verdienstvolle Herr Bredius im Obreens Archief von Nederl. Kunstgeschiedenis p. 5, 14 u. 15 Afdeeling einen Bericht über einen Nachlass von J. Chr. de Backer im Jahre 1662 von Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten, dessen Verkauf im Haag stattfand, den Nachweis geliefert, dass damals für diese äusserst geringe Preise bezahlt wurden. Relativ höhere Preise erzielten nur die Gemälde von Dürer, L. van Leyden, P. Aertsen und van Dyck. Ein Küchenstück von Aertsen wurde mit 520, eine

Himmelfahrt von L. van Leyden mit 120, ein Porträt von van Dyck mit 100 und ein zweites mit 180 Gulden bezahlt. Denselben Preis erzielte die Ehebrecherin von L. van Leyden. Die zum Verkauf gestellte aber zurückgezogene Dreifaltigkeit von A. Dürer kann nicht das jetzt in Wien befindliche Original gewesen sein, da letzteres durch Kaiser Rudolf aus dem Landauer Bruderhaus, für welches Dürer es gemalt hatte, nach Prag und von dort nach Wien kam.

Höchst billig erscheinen uns die Preise der verkauften Radirungen, Kupferstiche und Holzschnitte. So wurden die 6 Blätter mit Kühen von Berghem — ohne Zweifel B. 23—28 — mit 6 Stübern bezahlt; 8 Blätter von Potter (wohl die Folge der Kühe B. 1—8) mit 7 Stübern; 4 Blätter von J. Both (zweifellos B. 1—4) mit 13 Stübern; für 73 Blätter von Rembrandt, der damals noch lebte, 3 Gulden 2 Stüber. Dagegen wurde für 21 Blätter von Elsheimer, die doch selbstredend nicht von ihm selbst, sondern von Goudt waren, 16 Gulden 60 Stüber bezahlt.

Auch die Blätter von A. Dürer gingen für äusserst niedrige Preise weg, z. B. der heil. Hubertus B. 57 und der verlorene Sohn B. 28 für 12 Stüber, also $^3/_5$ Gulden, die kleine Holzschnitt-Passion in 36 Blättern, also wohl ohne das Titelblatt — für 16 Stüber; die grosse Holzschnitt-Passion B. 4—16 für 1 Gulden 14 Stüber, und der Triumphwagen von Dürer für 11 Stüber, die vielleicht nicht die Druckkosten deckten.

Die Zeichnungen wurden etwas besser bezahlt; es fehlten aber dabei die grossen Meister. Den höchsten Preis erzielte J. Breughel mit 20 Gulden. Dass aber die Zeichnungen der grossen Meister im 17. Jahrhundert nicht immer schlecht bezahlt wurden, beweiset unter anderem, dass der von Herrn van Eye in seinem Werke über Dürer p. 106 beschriebene Hasenkopf mit 4 Ohren durch Abr. Bloemart den Maler, im Jahre 1633 dem H. Imhoff dem Jüngeren mit 150 Thalern bezahlt wurde. Dieser Hasenkopf, in Aquarell mit Deckfarben ausgeführt, befindet sich jetzt in meiner Sammlung. Sandrart berichtet uns auch, dass er im Jahre 1670 eine Federzeichnung von Dürer, »die Tugenden vor Gericht«, einen halben Bogen gross für 300 Gulden an J. Losert in Amsterdam abgestanden habe. Wo diese Zeichnung geblieben, weiss ich nicht anzugeben.

Es ist doch auch weltbekannt, dass Rembrandt für einen Druck seiner Radirung »die Heilung der Kranken« B. 74 den Werth von 100 Gulden erhielt. Dieser Preis erregte aber so grosses Erstaunen, dass man dieses Blatt bis zum heutigen Tage »das Hundert-Gulden-Blatt« in allen europäischen Sprachen nennt. Ich habe auch in Holland erfahren, dass man in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die grosse Kreuzabnahme von Rembrandt B. 81 mit dem Namen des Zwanzig-Gulden- und das Eccehomo in der Höhe B. 77 mit dem des Dreissig-Gulden-Blattes bezeichnete. Diese beiden grossen Blätter waren wohl die einzigen von Rembrandt für Zimmerverzierung bestimmten Radirungen, wie ich in der Beilage zum »Deutschen Kunstblatt« 1877 Nr. 49 nachgewiesen habe.

Dr. Sträter.

(Zu dem Aufsatz: »Der erzene Pferdekopf des Museums zu Neapel« in Heft IV. des Repertoriums.) Herr Professor Hans Semper hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass der Brief des Grafen von Maddaloni

vom 12. Juli 1471 an Lorenzo de' Medici, aus welchem sich die Autorschaft Donatello's bei dem genannten Werke nahezu unzweifelhaft ergibt, bereits von ihm in seinem zu Wien 1875 erschienenen Buche: »Donatello, seine Zeit und seine Schule«, S. 309 abgedruckt ist, mithin drei Jahre, bevor Gaetano Milanesi in seiner Vasari-Ausgabe auf denselben verwies, wodurch der Fürst Filangieri auf das Schreiben aufmerksam gemacht wurde. Gedachte Veröffentlichung scheint vielfach unbeachtet geblieben zu sein, wie denn auch die Erörterungen, durch welche der neapolitanische Herausgeber die geringe Begründung der historischen Zeugnisse nachweist, worauf die Ansicht von der antiken Provenienz des Pferdekopfs sich stützte, von derselben ganz unabhängig sind.

Wenn somit Herr Professor Semper unbestreitbar die Ehre der Priorität bei der Publication gedachten Schreibens gehört, so bleiben die übrigen Resultate der in Rede stehenden kleinen Arbeit dadurch unberührt. Ich glaube, dass gegenwärtig die Ansicht feststeht, dass wir hier kein antikes Werk vor uns haben, sondern eine geniale Schöpfung des grössten florentinischen Bildhauers des 15. Jahrhunderts, nicht des Verrocchio oder eines andern Zeitgenossen.

Aachen, 10. Febr. 1885. *A. v. Reumont.*

Bibliographische Notizen.

In der am 14. Nov. 1884 zur Feier des Todestages Leibnizens gehaltenen Sitzung der k. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften las A. Springer über den »Physiologus des Lionardo da Vinci«. Als Physiologus bezeichnet nämlich Springer die von Richter im II. Bande der Schriften Lionardo's unter dem Titel »Studies of the life and habits of animals« publicirte zoologische Abhandlung. Thatsächlich macht es die Beweisführung Springer's evident, dass neben Plinius und Brunetto Latini die verbreitetste Redaction des Physiologus (Codex A bei Cahier und Martin Melanges II.) die Hauptquelle Lionardo's war. Die vorgeschrittene Naturanschauung Lionardo's auch auf diesem Gebiete zu retten, möchte man gerne den ganzen Tractat als eine abgerundete Excerpt-Sammlung, etwa angelegt zu ikonologischen Zwecken, betrachten, doch dem stellt sich der von Springer geführte Nachweis entgegen, dass diese Excerpte durch die ganz besondere Anordnung und Gruppirung, die von der in Bestiarien und Thierbüchern üblichen entschieden abweicht, den Charakter einer geschlossenen Abhandlung erhalte. Ebenso sind eine Partie moralischer Deutungen persönliches Eigenthum Lionardo's. Stand darnach Lionardo in diesem Punkte ganz auf dem Boden der Anschauung der mittelalterlichen Physiologen? Springer meint: Wir müssen glauben, dass er (Lionardo) in allem Ernste an die Wahrheit der Thierbeschreibungen glaubte. Man wird diese Ansicht theilen müssen, so lange nicht ein glücklicher Fund einen ganz besonderen Zweck oder Veranlassung dieser Schrift nachweist. Die Schlussreflexion Springer's ist nicht anzufechten. Von polaren Gegensätzen zwischen Mittelalter

und Renaissance kann keine Rede sein. Eine genauere Untersuchung lehrt vielmehr, dass die Renaissance in gar vielen Fällen auf gemeinsamem Boden mit dem Mittelalter stand und einfach auf diesem weiter zu bauen sich bemühte. Jeder Blick in die wissenschaftliche Litteratur der Renaissance lehrt diess: die Autoritäten des Mittelalters wirken ungehindert weiter; man blättere in den Schriften Alberti's z. B., der an vorurtheilsloser Naturbetrachtung Lionardo am nächsten stand.

Ernst aus'm Weerth bespricht in einer im LXXVIII. Heft des Jahrbuchs des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande enthaltenen Abhandlung »Die Reiter-Statuette Karls des Grossen aus dem Dome zu Metz«. Die Abhandlung ist das Resultat einer im Auftrage des Staatssecretärs für Elsass-Lothringen, Herrn v. Hofmann, vorgenommenen Untersuchung der berühmten Bronzestatuette im Musée Carnavalet in Paris. Ursprünglich vergoldet, hat die Beschädigung, welche sie beim Brand des Stadthauses erhielt, die Oberfläche völlig zerstört. »An Stelle der Vergoldung ist ein schwarzer oxydähnlicher Ueberzug getreten, welcher auch die Metallfarbe verbirgt und entstellend wirkt.« Durch diese Beschädigung ist die Untersuchung natürlich sehr erschwert worden. Der Verfasser sucht zunächst nachzuweisen, dass das kleine Reiterstandbild in keiner Weise der von Einhard gegebenen Beschreibung Karls des Grossen widerspricht, und dass es desgleichen mit den übrigen Porträtdarstellungen Karls des Grossen, soweit sie in Rechnung gezogen werden können, stimme. Wir halten das erstere Untersuchungsresultat für wichtig, das letztere bei den Widersprüchen der Nachbildungen der römischen Mosaiken unter einander für irrelevant. Die technische und künstlerische Fähigkeit, diese Reiterstatuette zu schaffen, hat gleichfalls dem Zeitalter Karls des Grossen nicht gefehlt. Der Bau und die Decoration des Münsters von Aachen beweisen dies. Freilich hätte die Beweisführung für diese äussere Möglichkeit durch eine Nebeneinanderstellung der chemischen Analyse der Aachener Thüren und Gitter, und der Reiterstatuette von Metz erheblich gewonnen. Auch dies ist kein unerhebliches Zeugniss für die Richtigkeit der These des Verfassers, dass diese Statuette, so lange sie in Metz war, am Todestage Karls des Grossen auf dem Lettner des Doms zwischen vier brennenden Lichtern stand. Wir meinen also, so viel hat der Verfasser wissenschaftlich zureichend bewiesen: die Reiterstatuette aus dem Dom zu Metz ist gewiss ein Werk der Zeit Karls des Grossen und stellt wahrscheinlich den Kaiser selbst dar.

Dr. Theodor Frimmel, der sich mit Eifer und Geschick einem von deutschen Kunstforschern stark vernachlässigten Gebiete dem der mittelalterlichen Ikonographie zugewendet hat, bietet zwei treffliche Untersuchungen zur Ikonographie Dürer's (Zur Kritik von Dürer's Apokalypse und seines Wappens mit dem Todtenkopfe. Wien, Verlag von C. Gerold 1884). Das Resultat der ersten Untersuchung: Ikonographisches zu Dürer's Apokalypse constatirt die Unabhängigkeit in Stil und Composition der Apokalypse Dürer's von der Koburger Bibel, und zeigt, dass das Gemeinsame, was in beiden Illustrationscyclen vorkommt, und ikonographischer Art ist, nicht auf eine directe Herübernahme von Koburgers Bibel zurückgeht, sondern der ikonographischen Tradition

angehört. Das Wichtigste ist hier der Hinweis, dass die sogenannten Männer-Engel nicht eine Schöpfung Dürer's, sondern bereits im 10. Jahrhundert nachgewiesen werden können. Die zweite Studie ist dem Blatte Dürer's: Das Wappen mit dem Todtenkopfe (B. 101) gewidmet. Nach Rettberg-Eye's und Thausing's Deutung soll der wilde Mann, der mit dem Mädchen hinter dem Wappen, in das ein Todtenschädel gezeichnet ist, den Tod bedeuten; Frimmel gibt den Nachweis, dass sich für eine solche Bedeutung des Bildes weder bei Dürer noch in der mittelalterlichen Malerei überhaupt eine Analogie finden lasse; dass demgemäss der wilde Mann nur einfach als Wappenhalter erscheine. So fordert Frimmel, das »Wappen mit dem Todtenkopf« aus der Reihe der Dürerschen Todesdarstellungen zu streichen. Für die Deutung des eigenthümlichen Blattes hat der Verfasser dann allerdings nur eine Vermuthung (die Referent aber nicht glücklich erscheint): »man wäre fast geneigt, den Dürer'schen Stich als eine sogenannte Vanitas aufzufassen, als eine Gegenüberstellung von Lebensfreude und Tod« u. s. w.

Von Adolfo Venturi, der sich schnell in die Reihe der hervorragendsten und rüstigsten italienischen Kunstforscher durcharbeitete, bringt das Archivio Storico Italiano unter dem Titel: Di un insigne Artista Modenese del secolo XV eine Biographie des Guido Mazzoni, welche auf Grund des bereits publicirten aber sehr zerstreuten Materials und neuer selbstständiger Urkundenforschung ein abgerundetes Bild des Lebens und der Entwicklung dieses sehr populären Künstlers bietet. Wir lernen ihn zuerst kennen als Verfertiger von Gesichtsmasken, dann als Leiter von Festspielen und Mysterien — von hier fand er den Weg zum Bildhauer »dal mascherajo sorse per impulso naturale e quasi istintivo il plastico«, meint der Verfasser wohl mit Recht. Als muthmasslichen Lehrer nennt Venturi den Galeotto Pavesi. Nun bespricht der Verfasser die Thätigkeit des Künstlers in der Heimat; grosse Vorsicht des Urtheils ist derselben eigen, wo das urkundliche Zeugniss im Stiche lässt. Mazzoni's Thätigkeit in Frankreich, wo der Künstler mit Unterbrechung von wenigen Monaten 27 Jahre weilte, findet desgleichen hier eine so eingehende und abgerundete Darstellung wie nie vorher. 1516 kehrte der Künstler nach Modena zurück, wo er schon nach zwei Jahren starb. Zum Schluss hebt der Verfasser mit Entschiedenheit hervor, dass die modenesische Tradition, nach welcher Begarelli ein Schüler Mazzoni's gewesen, jeglicher äusseren und inneren Begründung entbehre.

Henry Hymans publicirt in dem Bulletin de l'Academie royale de Belgique einen Artikel: Sur le portrait de Bernard van Orley, peint par Albert Durer en 1521, in welchem der feinsinnige belgische Forscher im Gegensatz zu den an dieser Stelle gebrachten Ausführungen Wörmann's (VII. p. 446) das männliche Bildniss Dürer's von 1521 in der Dresdener Galerie als Porträt van Orley's nachzuweisen sucht. Unser verehrter Mitarbeiter Wörmann hat es sich vorbehalten, auf diesen Artikel demnächst ausführlich zurückzukommen.

In einem zweiten kurzen Artikel des Bulletins spricht Hymans die anziehende Vermuthung aus, dass das Frauenporträt der Galerie Modena, welches der Katalog früher irrthümlich auf Holbein taufte, und das Venturi der Schule des Pourbus zuwies, vielleicht die Jugendarbeit des van Dyck, nach einem

älteren Original gemalt, sein könnte. Zum Mindesten stellt das Porträt laut Beischrift Cornelie Pruyjtincx vor, die niemand Anders als die Grossmutter van Dyck's gewesen ist.

Gustav Portig bespricht in einem Vortrag die Darstellung des Schmerzes in der Plastik (Sammlung von Vorträgen, herausg. von Frommel und Pfaff. Heidelberg, Winter, 1855). Neues wird dabei nichts geboten; die Form hätte anziehender und übersichtlicher werden können durch eine strengere Disposition und durch weise Beschränkung auf die Charakteristik der Haupterscheinungen. Unangenehm berührt ein gewisser pietistischer Zug, wie er z. B. das Urtheil über die Laokoongruppe (»der Widerschein einer Welt, deren Geistesbesitz von den Schlangen des Zweifels zerdrückt, deren äussere Herrlichkeit vergiftet war durch die Bisse der inneren Verzweiflung«) und jenes über Michelangelo's Pietas charakterisirt.

Max Schmidt's Werkchen über Die Aquarell-Malerei (Leipzig, Th. Griebens Verlag 1884) ist bereits in fünfter Auflage erschienen — ein Zeugniss, dass die Aquarell-Malerei nicht bloss in England, sondern auch in Deutschland zahlreiche Freunde, namentlich im Kreise der Dilettanten zählt. Doch auch der junge Maler von Beruf wird in diesem von einem tüchtigen Praktiker geschriebenen Büchlein nicht bloss brauchbare Hinweise auf die besten Quellen des einschlägigen Materials finden, sondern auch eine Reihe freisinniger Bemerkungen über die Art, Bau und Farbe der Landschaft zu schauen, über die Transposition der in der Natur vorhandenen Farben, über die künstlerischen Grenzen der Aquarellmalerei u. s. w. treffen.

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Adamy, R. Architektonik der altchristlichen Kunst. (Allgem. Ztg., 355.)

Arends, Ch. Monographie du château de Vianden. (Rev. de l'art chrét., XXXIV, 4.)

Arts, les, du bois des tissus et du papier. Paris, Quantin. (Kunstgewerbebl., I, 3.)

Bachelin, A. Karl Girardet. (Courrier de l'Art, IV, 34.)

Bapst, G. Études sur l'étain dans l'antiquité et au moyen-âge, orfèvrerie et industries diverses. (Rev. de l'art chrét., XXXIV, 4.)

— Imprimerie et reliure. (Rev. de l'art chrét., XXXIV, 4.)

Bastard, A. Peinture, ornements, écriture et lettres initiales de la bible de Charles le Chauve. (Wickhoff, Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 40.)

Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Carthaus, Berent und Neustadt. (Zeitschrift f. Museologie, VII, 19.)

Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen. I. (Zeitschrift für bild. Kunst, XX, 1.)

Baumeister, A. D. Denkmäler des klassischen Alterthums. (Förster, Deutsche Litteratur-Ztg., 40.)

Blümner, H. Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen u. Römern. (Hirschfeld, G., Deut. Litteratur-Ztg., 43.)

Böhm, G. Die Flaconsammlung des Fürsten Baratow. (Allgem. Ztg., B. 344.)

Bohn. Olympia. (Furtwängler, Deutsche Litteratur-Ztg., 32.)

Boito. Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio. (Janitschek, Deutsche Litter.-Ztg., 30.)

Bonnaffé, E. Dictionnaire des amateurs français au XVIIe siècle. (Le Livre, V, 9, 11. — Chron. des Arts, 37.)

Bradley. Stephen's Runic Monuments. (Academy, 636.)

Bucher, Br. Real-Lexikon der Kunstgewerbe. (Regnet, Zeitschr. d. Kunstgewerbe-Ver. in München, 7, 8.)
Castro, Henriques de. Auswahl von Grabsteinen auf dem niederl.-portug.-israel. Begräbnissplatze zu Ouderkerk an den Amstel. (Litterar. Centralbl., 31.)
Catalogue du musée de Grenoble. (Comte, L., Courrier de l'Art. IV, 37, 40.)
Cavalucci, J. et E. *Molinier*. Les della Robbia. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 1. — Chron. des Arts, 37.)
Choisy. L'art de batir chez les Byzantins. (Darcelt, Annales des ponts et de chaussées, sept. — Rev. critique, 26. — Academy, 637.)
— Aug. Études épigraphiques sur l'architecture grecque. (Dieulafoy, Rev. génér. de l'architecture, IVe Sér., XI, 9, 10.)
Clark's Mediæval Military Architecture. (Academy, 633.)
Clericus, L. Das Wappen der Stadt Magdeburg. (Deutscher Herold, XV, 12.)
Cloquet, L. Collection de Guides Belges. (Rev. de l'art chrét., N. Sér., II, 3.)
Dehio u. *Bezold*. Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. (Thiersch, Allgem. Ztg., B. 300.)
Dejob. Sur l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques. (Rev. crit., 49.)
Demmin. Keramikstudien. I—VI. (Jännicke, Deutsche Litteratur-Ztg., 30.)
Dietrichson, L. Antinoos. (Michaelis, Deut. Litteratur-Ztg., 38.)
Dumont, A. Les céramiques de la Grèce propre. (Girard, Gaz. des B.-Arts, nov.)
Duplessis, Georg. Les Emblèmes d'Alciat. (Chron. des Arts, 36. — Le Livre, V, 9.)
Eitelberger, R. v. Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens. (Allgem. Kunst-Chronik, VIII, 38.)
Estocq, M. von l'. Hessische Landes- und Städtewappen. (Deut. Herold, XV, 10.)
Eudel. Collection Paul Eudel. (Schneider, Deut. Litteratur-Ztg., 45.)
Fagan, L. Collector's marks. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 44.)
Falke, J. v. Aesthetik des Kunstgewerbes. (Litterar. Centralbl., 32.)
Fisenne, L. de. L'art monumental du moyen-âge. (Rev. de l'art chrétien, XXXIV, 4.)
Frimmel, Th. Zur Kritik von Dürer's Apokalypse und seines Wappens mit dem Todtenkopf. (Valentin, Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 44.)
Furtwängler, A. Der Goldfund von Vettersfelde. (Löschke, Deut. Litter.-Ztg., 40.)
Giron, Léon. Mémoire sur les peintures murales du département de la Haute-Loire du XIIe au XVe siècle. (Latour, Courrier de l'Art, IV, 39.)
Gosse, E. The discourses of Sir Joshua Reynolds. (Courrier de l'Art, IV, 37.)
Gosset, A. Essai sommaire sur l'architecture religieuse. (Rev. de l'art chrét., XXXIV, 4.)
Grenser, A. Adressbuch für Freunde der Münz-, Siegel- u. Wappenkunde. (Zeitschr. f. Museologie, VII, 13.)
Haupt, R. Die Vizelinskirchen. Baugeschichtliche Untersuchungen an Denkmälern Wagriens. (Litt. Centralbl., 42. — Schneider, Deutsche Litter.-Ztg., 42.)
Heiss, Al. Les médailleurs de la renaissance. I. II. III. (Fabriczy, Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, 11.)
Heuzey. Les figurines antiques. (Kekulé, Deutsche Litter.-Ztg., 31.)
Hochstetter, Ferd. v. Ueber mexicanische Reliquien aus der Zeit Montezuma's in der k. k. Ambraser Sammlung. (Reiss, Deutsche Litter.-Ztg., 39.)
Hoppe. Ueber die Stadtkirche in Meiningen. (Schneider, Deutsche Litter.-Ztg., 34. — Litterar. Centralbl., 37.)
Hymans, H. Marin le Zélandais de Romerswael. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 11.)
Jessen, P. Die Darstellung des Weltgerichtes bis auf Michelangelo. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 37.)
Klemm, H. Beschreibender Katalog des Bibliographischen Museums. (Litterar. Centralbl., 43.)
Lami. Dictionnaire des sculpteurs de l'antiquité jusqu' au VIe siècle de notre ère. (Edm. Louis, La Fédération artistique, 37—40, 1884. — Le Livre, V, 10.)
Le Bon, G. La civilisation des Arabes. (Kunstgewerbeblatt, I, 1.)
Lee's Studies on the Renaissance. (Athenæum, 2958.)
Lefèvre. Guide pratique du compositeur et de l'imprimeur typographes. (Lorck, Deutsche Litteratur-Ztg., 32.)
Lenormant, F. Monnaies et médailles. (Fabriczy, Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 39.)
Lübke, W. Geschichte der Architektur. VI. Aufl. (Redtenbacher, R., Deutsche Bau-Ztg., 103.)
— Geschichte der Renaissance in Deutschland. II. Aufl. (Redtenbacher, Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 2.)
Lützow, C. v. Die Kunstschätze Italiens in geogr.-historischer Uebersicht. (Graph. Künste, VII, 1.)
Macco, H. F. Beiträge zur Geschichte und Genealogie rheinischer Adelsfamilien. (Deutscher Herold, XV, 11.)
Marionneau, Ch. Les Salons bordelais ou expositions des Beaux-Arts à Bordeaux au XVIIIe siècle. (Merson, Chronique des Arts, 31. — Le Livre, V, 11.)

Menant, Joach. Les pierres gravées de la Haute-Asie. (Litterar. Centralbl., 43.)
Meye u. *Schmidt*, H. Die Steinbildwerke von Copán und Quiriguá. (Reiss, Deut. Litteratur-Ztg., 39.)
Meyer, H. Die schweizerische Sitte der Fenster- u. Wappenschenkung vom XV. bis XVII. Jahrhundert. (Litt. Centralbl., 32. — Lübke, Allgem. Ztg., B. 337.)
Mireille. Poëme provençal par Frédéric Mistral. 25 eaux fortes dessinées et gravées par Eugène Burnand et 53 dessins du même artiste reproduits par le procédé Gillot. Paris 1884. (Brun, C., Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, 11.)
Mitchel, Lucy. A history of ancient sculpture. (Litterar. Centralbl., 49.)
Morelli, Jac. Notizie d'opere di disegno; seconda edizione riveduta e aumentata per cura di Gustavo Frizzoni. (Wickhoff, Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, 12. — Richter, Academy, 643.)
Mothes. Die Baukunst des Mittelalters in Italien. (Bohn, Deut. Litter.-Ztg., 28. — Litterar. Centralbl., 37.)
Müntz, E. La renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. (L'Art, XXXVII, 24.)
Näher, J. Die baugeschichtliche Entwicklung d. Ritterburgen in Südwestdeutschland. (Deutsche Bau-Ztg., 90.)
Overbeck, J. u. *Mau*. Pompeji. (Kekulé, Deutsche Litter.-Ztg., 37.)
Pecht, F. Deutsche Künstler des XIX. Jahrhunderts, IV. Reihe. (Reber, Allgem. Ztg., B. 326.)
Perrot et *Chipiez*. Histoire de l'art dans l'antiquité. I. II. (Schrader, Deutsche Litter.-Ztg., 29. — Sayce, Academy, 639.)
Piron. Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres. (Tourneux, Courr. de l'Art, IV, 38.)
Reber, Fr. v. u. Fr. *Pecht*. Geschichte der neueren deutschen Kunst. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 11.)
Renaissance, deutsche, in Oesterreich, aufg. u. herausg. von A. Ortwein, Bakalowitz u. A. (Jessen, Kunstgew.-Bl., I. 2.)
Richter, Jean Paul. The literary works of Leonardo da Vinci. (Brun, Carl, Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, 10.)
Riegel, H. Carsten's Werke. III. (Lücke, Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 2. — Allg. Ztg., B. 297.)
— Peter Cornelius. (Litt. Centralbl., 52.)
Riehl, B. Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst bis zum Tode P. Breughel's d. Aelt. (Schultz, Deut. Litter.-Ztg., 46.)
Riehm. Handwörterbuch des biblischen Alterthums. (Protest. Kirchen-Ztg., 41.)
Roscher, W. H. Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. (Litterar. Centralbl., 44.)
Rosenberg, M. Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. (Litterar. Centralblatt, 45.)
Rupin, Ern. Chasse en cuivre doré et repoussé, XIIIe siècle. (Revue de l'art chrét., XXXIV, 4.)
Ruskin, John. The art of England. (Le Livre, V, 10.)
Rziha, Franz. Studien über die Steinmetzzeichen. (Litterar. Centralbl., 37.)
Salomon, Geskel. Die Statue des Belvedere'schen oder Vaticanischen Apollo. (Litterar. Centralbl., 31.)
Schaufuss, L. W. Giorgiones Werke. (Janitschek, Deutsche Litter.-Ztg., 51.)
Schliemann, H. Troja. (Litt. Centralbl., 39.)
Schmarsow. Bern. Pinturicchio in Rom. (Götting. gelehrte Anzeigen, 19.)
Schultz, A. Kunst und Kunstgeschichte. (Litterar. Centralbl., 39.)
Sick. Notice sur les ouvrages en or et en argent dans le nord. (Zeitschr. f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, I, 21. — Revue critique, 43.)
Souhaut. Les Richier et leurs œuvres. (Didiot, Rev. de l'art chrét., N. Sér., II, 3.)
Springer, R. Kunsthandbuch für Deutschland, Oesterreich-Ungarn u. die Schweiz. (Leroi, Courrier de l'Art, IV, 40.)
Steche, R. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. (Lübke, Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 1.)
Stephens, J. G. The Grosvenor Gallery. Exhibition of the works of Sir Joshua Reynolds 1883—84. (Le Livre, V, 10.)
Studniczka. Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte. (Robert, Deut. Litteratur-Ztg., 27. — Blätter f. Kunstgewerbe, XIII, 8. — Litterar. Centralblatt, 29.)
Trendelenburg, A. Die Laokoongruppe u. der Gigantenfries des pergamenischen Altars. (Valentin, Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 45.)
Ujfalvy, K. E. v. Aus dem westlichen Himalaya. — L'art des cuivres anciens au Cachemire et au Petit-Tibet. (Kunstgewerbeblatt, I, 2.)
Voss, G. Das jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XIX, B. 37.)
Wastler, J. Steirisches Künstlerlexikon. (Litterar. Centralbl., 35.)
Wörner, E. u. M. *Heckmann*. Orts- und Landes-Befestigungen des Mittelalters. (Bergau, Deutsche Bau-Ztg., 53.)

Michael Pacher.

Von G. Dahlke.

II.

6. Nachdem F. C. Weidmann in dem Führer durch die Umgebungen von Ischl 1834 Michael Pacher als Schnitzer des Altars zu St. Wolfgang genannt und Johannes v. Vintler im Tiroler Boten 1838 auf die künstlerische Bedeutung dieses Werkes hingewiesen hatte, von dem Matthias Koch sechs Jahre später das erste Abbild erscheinen liess, wurde die Kunde von Pacher's grossartiger Schöpfung in die weitesten Kreise getragen. Während Ernst Förster in einzelnen Motiven den Zusammenhang mit niederländischer Kunst, in Zeichnung und Färbung mit den Venetianern und Paduanern jener Zeit erkannte, v. Lübke die freiere Aufnahme der Eyck'schen Richtung und die phantasievolle Grossartigkeit der Auffassung betont, Sighart die Gemälde mehr der schwäbischen als der fränkischen Schule verwandt bezeichnete, unterschied v. Sacken die Arbeiten des Brunecker, in der älteren schwäbischen Schule gebildeten, mit den Werken venetianischer Kunstgenossen vertrauten Meisters auf den Innenseiten des ersten Flügelpaars und die handwerksmässigen, derselben Schule entstammenden Aussenbilder von den Darstellungen der mittleren Reihe, in denen die Hand eines selbständigen Künstlers — anscheinend aus der Werkstatt Wolgemut's — erkennbar sei, indess Haltung, Gewandung, Zeichnung und Colorit der ausdrucksvollen Figuren auf der Rückwand des Schreins Verwandtschaft mit der oberdeutschen Schule verrathen sollten. Nicht ganz im Einklange mit diesem Forscher hat Schnaase die Innenbilder des vorderen Flügelpaars — in denen die Leuchtkraft und Harmonie der Farbe, klare, ruhige Anordnung, Neigung zu architektonischer Perspective und die Verzierungen den Einfluss der Eyck'schen Schule bezeugen — dem Meister selber, den rückseitigen Figurenschmuck des Schreins einem selbständigen schwäbischen oder österreichischen Maler, die geringeren Aussenbilder mit italienischer Architektur, verkürzten Figuren, rohen, geistlosen Köpfen, harter Zeichnung, stumpfer, bleicher Farbe, nach den Entwürfen Pacher's, einem Schüler zugeschrieben, der sich vielleicht an den Fresken Mantegna's gebildet, doch seinen heimisch deutschen Charakter beibehalten hatte, und die trefflich componirten Mittelbilder mit belebten Hintergründen, genauer, wenn auch spröder Zeichnung, hartem

Umriss der Gestalten, schwächlicher Charakteristik des Heilandes und dem warmen, kräftigen, doch undurchsichtigen Farbenton ohne Bezeichnung ihres Urhebers gelassen.

Bei übereinstimmender Gliederung übertrifft der Altar in St. Wolfgang durch Grossartigkeit der plastischen Darstellung, wirkungsvolle Charakteristik und die Formenpracht der Ornamente das ältere Werk. Wie in dem Schrein zu Gries ist das Mittelfeld von schmalen Seitennischen begrenzt, in denen je ein Kirchenfürst als Zeuge der Handlung erscheint, welche die Weihe der Jungfrau zu ihrem erhabenen Beruf durch den göttlichen Vater versinnlichen soll, und das Gerüst der Strebepfeiler fügt sich, in reicherer Verzierung, als verbindendes Glied in den Rahmen der Sculptur. Aus den schweren Wimpergen der Uttenheimer Tafel sind die geschweiften Bögen und gewundenen Fialen zierlicher Baldachine, wie das feine Gitter- und Maasswerk der Fenster in Gries und Wolfgang hervorgegangen, welche an beiden Altarwerken den Wandel ornamentaler Zier in der spätgothischen Periode bezeugen. Wie die Hauptgestalten sich ohne die Schwere grosser Körperlichkeit aus der glänzenden Umrahmung hervorheben und durch ihre Profilstellung den Beschauer gleichsam in die heilige Handlung hineinziehen: diese Vorzüge der Anordnung hat Schnaase mit feinem Auge erschaut. So bedeutsam die Persönlichkeit Gott Vaters durch hoheitvolle Würde und geistige Tiefe in die Erscheinung tritt, so grossen Liebreiz jungfräulicher Schönheit enthüllt das Angesicht der Himmelskönigin, die zu den Füssen des himmlischen Vaters mit gesenktem Blick das Haupt bescheiden neigt. Lässt das Oval der Wangen in den seelenvollen Augen, wie in dem feinen Munde über dem reizenden Kinn Verwandtschaft mit früheren Madonnenköpfen des Meisters erkennen, so ist es den Einen durch Anmuth der Formen, den Anderen durch Innigkeit der Empfindung überlegen und kündet in der feierlichen Miene die Unschuld ihrer weiblichen, im Glanze irdischer Schönheit strahlenden Natur. Indem die grossen, flach zusammengelegten Hände den goldenen Mantel auseinanderschieben, bleibt die gedrungene Figur unter der faltigen Hülle und unter dem reichen Haar verborgen, dessen prachtvolle Flechten die Vertiefungen des Ueberwurfes füllen.

Wenn es für immer eine unlösbare Aufgabe der bildenden Kunst bleiben wird, das geistige Wesen des Weltenschöpfers zu versinnlichen, so offenbaren Pacher's Gestalten doch seine menschlich wahre Auffassung jenes Ideals, das hier in der Persönlichkeit eines Mannes auf der ersten Stufe des Greisenalters sichtbare Formen gewinnt. Grossartiger als die Vorderansicht des kantigen Gesichts erscheint das Profil der rechten Seite mit der starren und doch so lebensvollen Hand. Dichte Brauen wölben sich beschattend über die halbgeschlossenen Augen; ein tiefer Schnitt hat der Wange die Rundung genommen, dass sie dem Sitze des Gedankens, der Stirn, sich unterordne, und der geistige Gehalt des Kopfes ist in ehrfurchtweckenden Zügen ausgeprägt. Während der goldene Mantel mit durchwirkter Borte den Umriss des Oberkörpers zum Theil verdeckt und das Faltengewirr der Tunica nur die Zehen des rechten Fusses auf der weissgrauen Seite des Goldstoffes enthüllt, hebt sich aus der unteren Partie des Mantels eine Engelsfigur, die unter schwerer Hülle den

— leider neuerdings verschwundenen — Fuss hervorstreckt und mit übergeneigtem Köpfchen auf die Herrlichkeit des Weltbeherrschers schaut. Gegenüber weidet ein zweiter Himmelsbote wie in seligem Entzücken das Auge an dem Glanz der Herrin und zieht das Mantelende der Madonna so geschickt um die eigenen Glieder, dass nur die plastisch durchgebildete Sohle eines Fusses sichtbar bleibt.

Den Liliputgestalten, die ausserdem als Träger der Teppiche und des geschnitzten Vorhangs in dem Himmelsdome figuriren, sind Sänger und Posaunenbläser in den Nischen der Strebepfeiler gesellt — die Einen wie die Anderen von kindlicher Natürlichkeit. So heben die unteren Zwerge mit zarten Händen schwere Stoffe empor, das Maasswerk an den Fussgestellen zu zeigen, und lehnen ihre Flügel an den Pfosten des Mittelsockels, als wollten sie den Schemel der Madonna stützen. In lebhaft bewegter, hier und da gespreizter Stellung und knitterig gebauschter, um die Füsse geschlungener Gewandung treten sie anspruchsvoller als die schwebenden Genossen der oberen Reihe und als die Musikanten des Himmelreiches hervor. Die runden, kurznasigen Gesichter unter ringellockigem, bald von flachem Turban zusammengehaltenem, bald perückenartig niederwallendem Haar spiegeln träumerische Ruhe oder freudiges Behagen und die Mannigfaltigkeit der Gestaltung erhält durch Symmetrie der Raumvertheilung Harmonie. Statt der schattenhaften Engelsköpfe, welche in der Krönung Mariä zu Gries hinter dem gemalten Vorhange schweben, sieht man hier das Relief des Teppichs und der geflügelten Boten in täuschender Natürlichkeit.

Zu beiden Seiten hat der Meister die lebensgrossen Gestalten — St. Wolfgang im bischöflichen Ornat, St. Benedict in Ordenstracht — als Zeugen der Weihe aufgestellt und den scharf individualisirten Köpfen die Spuren des Erdendaseins als Runzeln der Stirn und Furchen des Gesichtes eingegraben. Der Erste umspannt mit festem Griff das Tüchlein seines reichverzierten Hirtenstabes und trägt das Symbol der Hierarchie, unter dessen Last der rechte Schenkel sich krümmt; der Zweite segnet mit hagerer Rechten den Wein im Kruge und lässt das Gift in Gestalt einer Schlange entweichen. Wenn der Kirchenfürst mit hoher Mitra auf dem Lockenhaar, mit prächtiger Schliesse vor der Brust und kunstvoll durchwirktem, das Muster des Münchner Krönungsbildes wiederholendem Mantelsaum allen Glanz seiner priesterlichen Würde entfaltet und der Ausdruck entschiedener Willenskraft die charaktervollen Züge durchdringt, so fällt auf den Mönch nur von der Zier des Stabes matter Widerschein und die Schatten der Schwermuth trüben das ernste Gesicht. Im Widerspruch mit der ruhigen Haltung beider Figuren und dem natürlichen Wurf der Gewänder um die Schultern ist St. Wolfgangs Mantel um den Stab gewunden — wozu die Schraube des Märtyrers Erasmus in Gries das Vorbild gegeben hat —, des Abtes Hülle in schiefen Doppelfalten bis zum Knie heraufgezogen und ohne Stützpunkt geblieben; hüben und drüben wird des Goldes Glanz durch matte Farbentöne der Unterseite gedämpft.

Die Sockel sind in Stab- und Maasswerk aufgelöst, die Profile der Pfeiler durch leichtaufstrebende Fialen verdeckt und die baulichen Glieder mit künst-

lerischem Sinn den bedeutungsvollen Figuren untergeordnet. Während dreifache Baldachine über den Köpfen der Engel die Pfeiler verzieren, schliessen sich die tief herabgesenkten Nischenbaldachine mit der breiteren Bekrönung beider Hauptgestalten und den reizenden Wimpergen über der Taube zum prachtvollen Himmelsgewölbe zusammen, dessen überreiche spätgothische Formen nur scheinbar in dem Gitternetz der oberen Leiste endigen, um über demselben in fünf durchbrochenen Pyramidenthürmen zu dem Schlussstein des Gewölbes aufzusteigen.

In geringerem Grade als die Architektur erweist der plastische Schmuck des Aufsatzes Michael Pacher's Hand: schon die grössere Entfernung dieses Theils von dem Boden des Kirchenschiffs mochte einfachere Behandlung der Sculpturen geboten und die Mitwirkung eines Gesellen veranlasst haben, der den Eigenheiten des Meisters mehr oder minder abweichende Züge verwob. Durch pyramidale Anordnung der statuarischen Figuren — unten der Crucifixus zwischen Johannes und Maria, von dem Erzengel Michael und Johannes dem Täufer flankirt, oben der Herr des Himmels mit ebenso vielen Nebenfiguren — wird die Regelmässigkeit der senkrechten Linien leicht verwischt, die Bedeutung der höher gerückten Mittelgestalten wirkungsvoll betont und wohl auch ein symbolischer Gedanke ausgesprochen, indem die Rundfiguren des Mittelthurms — Gott Vater und Christus — mit der weissen, wie ein Stern der Verheissung im Himmelsdom leuchtenden Taube sich zur Gruppe der Dreifaltigkeit verbinden. Auf der untersten Stufe deutet der Vorläufer Christi mit dem Zeigefinger der erhobenen Hand auf das Lamm in seiner Linken, deren plumpe Form zu der naturgemässen Bildung des rechten entblössten Armes einen unerfreulichen Gegensatz bezeichnet. Massenhaftes Bart- und Haargeringel umrahmt das traumhafte Antlitz des Propheten, brauner Haarfilz bekleidet den Nacken und die Brust; der untere Theil des Körpers wird von dem verschlungenen Mantel bedeckt. Gegenüber hält St. Michael die Waage mit der Seele eines Verstorbenen und hebt das Schwert zum Schlage auf die Teufelsfratzen, welche mit vereinten Kräften die andere Schale niederziehen. Haarfülle, Umriss der Wangen, Himmelsfriede in den jugendlichen Zügen, Körperhaltung und die Kreuzung der Stola über dem knitterigen Aermelkleide, das die Arm- und Beinschienen nicht verhüllt, erinnern an den Drachenbesieger in Gries.

Obwohl in dem Crucifixus die holzartigen Arme, die harte Musculatur der Brust und die schnittige Faltung des Lendentuchs auf Schülerarbeit deuten, bewahren die wohlgebildeten Schenkel, die krampfhaft verzogenen Augen und der Mund einige Aehnlichkeit mit dem Brunecker Kreuz. Anscheinend ist der Uebergang von der Schulter zur Brust unausgearbeitet und dadurch der Rumpf zu massig gegen das schmale, von der Dornenkrone, von Haar und Bart verdunkelte Gesicht geblieben. Zu beiden Seiten stehen Maria, das Haupt verhüllt, die Hände gefaltet, und Johannes mit erhobener Rechten, an der Brust das Evangelium; während der Lieblingsjünger in jugendlicher Anmuth und reichem Lockenschmuck begeisterungsvoll auf des Erlösers sinkendes Haupt — das Heil der Zukunft — schaut, bezeugen die thränengerötheten Augen, Miene und Gebärde der bejahrten Mutter um so tiefer empfundenes Leid. Beide

tragen schwere, gebauschte Gewänder, die neben harten Brüchen nicht stofflicher Weichheit, nicht natürlichen Flusses, wie an der Unterseite von Mariens goldenem Mantel unter den grobgeschnitzten Händen, entbehren. Hoch über Christo thront der Weltenschöpfer mit dem Zeichen der Allgewalt und hebt die Rechte zum Segen der Menschheit oder des Heiligthums, das sein raumdurchdringendes Auge in erhabener Ruhe überschaut. Lange Strähnen ergrauenden Haares verbinden mit dem Vollbart sich zum Schmucke des majestätischen, mildernsten Hauptes, indess den kräftigen Körper ein blauer, von schmalem Gürtel zusammengefasster, in stumpfen Falten ausgebreiteter Mantel verhüllt. Auf niedrigerem Sockel steht zur Rechten Gabriel als blühender Jüngling mit mächtigem, weit in den Raum gestrecktem Flügelpaar, geneigtem Lockenkopf und vorgestreckter Hand der Jungfrau zugewendet, die auf der linken Seite in den Text ihres Buches sich vertieft, ohne auf den Inhalt der »Verkündigung« zu achten: beide mit weichgerundeten Zügen und reichem Haarschmuck in schwerer Doppelgewandung, deren gehäufte Falten mit der feierlichen Haltung des Paars schwer zu vereinigen sind. Diese willkürliche Behandlung der Draperie wiederholt sich bei den äussersten Nebenfiguren, die in nonnenhafter Tracht, mit glattem Gebende nur das schmale, hier gerundete, dort zugespitzte Gesicht und die Symbole — an denen zur Linken St. Ottilia erkennbar ist — in ihren Händen zeigen.

An den Schmalseiten des Schreins verdecken die geöffneten Flügel zwei ritterliche Schirmer des Heiligthums, über denen je eine Jungfrau in durchbrochenem Stabwerk unter zierlicher Bekrönung sich erhebt. So bildet die siebenspitzige, vierfach abgestufte Pyramide einen harmonischen Abschluss des grossartigen Werkes, das durch den Reichthum an malerischen Motiven fast das Auge blendet und von dem Schönheitssinn des Schnitzers ein glänzendes Zeugniss gibt. Denn nicht Mangel an Naturgefühl, sondern bewusstes Streben nach wirkungsvollem Schein hat die flatternde, regellos zerknitterte Gewandung einiger Figuren verschuldet. Um jede leere Fläche zu verdecken, jede Eintönigkeit der statuarischen Figuren und des Goldstoffs, wie der Pfeiler, Sockel und des Stabwerks aufzuheben, musste die Kleiderhülle in wechselndem, nicht immer durch die Körperhaltung bedingtem Wurfe mit dem Spiel tieferer Schatten den Bildgrund erfüllen und der faltig gebogene Teppich die glatte Wandbekleidung des Grieser Schreins ersetzen; um jede falsche Deutung dieser regellosen Stoffbehandlung abzuweisen, hat der Künstler die Rittergestalten an den Seiten in vollem Ebenmaas der Glieder und in straffer Rüstung mit solcher Sicherheit geschnitzt, dass Arme, Schenkel, Brust und Hüfte nicht von dem Erz der Schienen, des Panzerhemdes und dem Harnisch, sondern von biegsamem Gewebe bekleidet erscheinen, dessen Stoff weder die zwanglose Haltung noch die leichte Bewegung der Figuren hemmt. Bei der Vergleichung dieser Helden, die in jeder Sehne, jedem Muskel verhaltene Kraft offenbaren, mag man streiten, ob St. Georg, ob Florian dem Ideal eines Ritters, wie ihn die höfischen Dichter gezeichnet, näher komme. Der Eine hebt das Schwert, den Drachen zu durchbohren, der Andere löscht die Flammen einer brennenden Burg; hier wie dort verleihen der Turban und das dichte Lockenhaar den glatten Wangen volleres

Relief, und wenn das liebliche Antlitz des cappadocischen Helden durch die Fältchen unter den Augen und die gekräuselten Lippen einen Zug des Unmuths erhält, so lässt die zierliche Rüstung des Patrons von Oesterreich den herrlichen Gliederbau dieses älteren Ritters vortheilhafter in das Auge treten. — Mit unbestimmtem Ausdruck in den gerundeten Zügen, mit goldener Krone auf dem reichen Haar und wirkungsvollem Faltenwurf der ungleichartigen Hülle bilden die kleineren Statuen der heiligen Katharina und Margaretha ein minder bedeutsames, doch ebenso harmonisch dem Rahmen eingefügtes Seitenstück des unteren Paars.

Als Fries der Schreinumrahmung sieht man einen schlanken, mit Zweigen, Zweiglein, Blättern und Früchten besetzten Stamm in sanfter Windung auf der rechten Seite bis zur Oberkante steigen, um sich als ebenso biegsamer, ebenso reichbelaubter Wipfel abwärts zu neigen, und in seine Ranken eine Reihe biblischer Personen, Propheten, Priester, Krieger, Könige und Patriarchen verstrickt, die zwar durch Tracht und Attribute unterschieden, aber ohne Bezeichnung ihres Namens gelassen worden sind. Den Anfang dieser vierundzwanzig nicht ohne Feinheit ausgeprägten Figuren macht Adam in leichter Thierfellhülle, einen Stab in der Linken, die Schenkel gekreuzt und das bärtige Haupt an den Baumstamm geschmiegt. Es fehlt nicht Noah mit der Arche, nicht Simon mit dem Christuskindlein, und zwischen den Männern, welche bald in faltenreichem Kleide, bald in knapper Rüstung, barhäuptig oder mit Krone, Turban, Helm, Barett, Hut, Kappe und flachem Tuch auf dem Scheitel nicht minder in der Verschiedenheit ihrer physiognomischen Züge ein ganzes Völkergewirr darstellen, figurirt eine Frau mit aufgeschlagenem Buch. Das Motiv ist unter leichten Aenderungen in dem Fries der Predella wiederholt, indem auf einer Seite drei jugendliche Ritter durch Blatt- und Zweiggeflecht, zur Linken auf Rebenranken drei Frauen in hochgegürtetem, Brust und Schultern prall umschliessendem Kleide, den kegelförmigen Hennin auf dem Kopfe, mit Weihgefässen zu dem oberen Könige steigen, ohne den Ausdruck der Köpfe, ohne die Anmuth der Bewegungen in dem Fries des Schreins zu erreichen.

Wie hier dem Herrscher seine Unterthanen so bringen in der Nische die Weisen des Morgenlandes dem neugeborenen Könige der Juden ihre Gaben dar. Das niedrige Gewölbe der gothischen Halle liess für Stern und Engel keinen Raum; die Zeichnung, Modellirung und Gruppirung der verstellbaren Rundfiguren, wie der Faltenwurf des Gewandstoffes ergeben leichte Technik ohne feines Formgefühl. Indem Melchior zur Rechten der Madonna, Joseph hinter dem knieenden Könige an der Wand die Mittelgruppe begrenzen, bleibt die Stellung der Hauptfigur auf kantigem Sockel mit dem Kindlein ohne Aenderung. Maria neigt das Haupt und senkt die Augenlider, wie in Befriedigung der Huldigung des Magiers zu lauschen: aus den Schatten des Schleiers und des blonden, um Stirn und Schläfe geringelten Flechtenhaars hebt sich das Antlitz mit den hochgewölbten Brauen und dem feinen Kinn in voller Rundung und in lichtem Schein; dagegen steht des Kindes plumper Körper mit dem ringellockigen Kopf in Widerspruch. Man kann nicht auf den lachenden



TOD MARIENS.

Vom Altar zu St. Wolfgang.



Mund und in die Aeuglein unter der mächtigen Stirne schauen, ohne die Wonne des Kindergemüths nachzuempfinden, und fühlt sich doch von dem massigen Rumpf und den verbogenen Armen in gleichem Grade abgestossen. Während Caspars langgestreckte Gestalt eine aufsteigende, die Bedeutung der Madonna verstärkende Linie beschreibt, kennzeichnet das würdevolle Angesicht den Weisen vom Morgenlande, der nach mühevoller Wanderung in der Hütte auf die Kniee sinkt. Zwar fällt der begeisterungsvolle Blick wie aus Scheu vor der Hoheit des Kindes zur Seite in den leeren Raum, aber diese Verschiebung der Sehaxe mindert nicht die Wirkung seiner Persönlichkeit. Tiefer in der Nische steht in weitem Aermelkleide Balthasar vor der Madonna und reicht ihr das Weihrauchgefäss, indess die ausgebreitete Linke staunender Bewunderung Bekräftigung gibt; allein dem bartlosen Gesicht unter massiger Krone und schwerem Lockenhaar verwebt die dumpfe Ahnung des Göttlichen keinen seelenvollen Zug. Freier überschaut der jugendliche Mohrenfürst von der anderen Seite die Herrlichkeit von Bethlehem und erinnert in dem kurzen Gürtelrock, in weiten Lederstiefeln und straffem Beinkleid an den schlankeren Träger des Myrrhenhorns auf dem Relief zu Gries. Das feingerundete Gesicht von lichter Farbe bedarf kaum der Krone zu äusserer Zier: Züge und Gestalt erscheinen als gelungenes Abbild der Natur. Bescheiden, in der Rolle eines Dieners, hält Joseph im Hintergrunde des Greises Goldgefäss und weidet das Auge an dem Prunk der königlichen Gäste. Seine gedrungene Figur schliesst sich harmonisch an die Königsgruppe, die nicht an Umfang, nicht an innerem Gehalt mit den Sculpturen des Schreins sich messen kann und die doch durch den Pulsschlag des Lebens, wie durch den leisen Hauch der Poesie mit den Ungleichartigkeiten der Formenbildung versöhnt. Die Gruppirung scheint dem Cölner Dombild entlehnt. Während Melchior, dessen verkürztes Aermelkleid der Tracht des blonden Zuschauers in jenem Gemälde gleicht, auf dem Ehrenplatz alle Reize seiner malerischen Erscheinung entfaltet, ohne das Auge von den Hauptgestalten abzuwenden, wird Josephs Blick zur Linken von dem Glanz der Magier in gleicher Spannung angezogen.

Der Legende aus dem Marienleben sind die Malereien auf den Innenseiten der Predellaflügel — Heimsuchung und Flucht — entnommen. Vor der Thür ihres Hauses begrüsst Elisabeth die jugendliche Freundin, über deren goldiges Haar ein weisser Schleier sich breitet, und richtet forschende Blicke auf das feingeschnittene, durch feierliche Stimmung fesselnde Gesicht. Die schmale Gestalt der Jungfrau wird von grüner Mantelhülle umschlossen, welche die gezwungene Haltung des Oberkörpers nicht verdeckt. Elisabeth erscheint besorgt, Maria verlegen, und die Begleiterin, von dem ernsten Empfange ihrer Herrin betroffen, in deren Zügen sich mehr Befangenheit als Freude malt, lauscht spannungsvoll dem Gruss und der Erwiderung. In hochgeschürztem, ausgeschnittenem Kleide über braunem Rock, den Wanderstab in der Linken, die Gepäckrolle auf dem Kopf, rundet ihre Gestalt zwar äusserlich die Gruppe, vermag aber nicht den Mangel freier Bewegung in den Hauptfiguren aufzuheben. — An einem thurmgekrönten Schloss und einer Opfersäule, deren Götzenbild bei der Annäherung des Zuges von dem Postamente stürzt, leitet Joseph das

Saumthier vorüber durch waldiges Hügelland. Die gebogene Nase gibt dem Antlitz einen markigen Charakterzug und die Stirn könnte einem Denker angehören, aber Blick und Miene spiegeln weniger Gedankentiefe als werkthätigen Sinn und der bärtige Mund kündet leichte Traurigkeit. Schwermüthig blickt Maria von dem Rücken des Thieres auf den Knaben und lässt den Zügel niederhängen: ihre bleichen Wangen, halbverschleierten Augen, die glatte, von goldblondem Haar bekränzte Stirn und das weiche Kinn tragen einen Formenadel, der mit dem wettergebräunten Kopf des Mannes, wie mit den naturalistischen Zügen des Kindes keine Uebereinstimmung zeigt. Die Weise, wie der blaugrüne Mantel auf beiden Knieen sich bricht und eine Höhlung über jedem Unterschenkel bildet, darf mit dem parallelen Faltenwurf der rothen Tunica als Merkmal pacherischer Technik angesehen werden. Kopftuch, Aermelkleid und Decke verhüllen den Körper des Kindleins, das in dem verzogenen Munde und in den verschobenen Augen naives Staunen über die Wandelbilder lesen lässt. Durch Rhythmus der Bewegung, wehmuthvolle Stimmung des Elternpaares und Unbefangenheit des kleinen Flüchtlings ist die Gruppe vortheilhaft von den Gestalten der Heimsuchung unterschieden, und sie erscheint harmonischer der Landschaft mit rosigem Gestein und feinem Laubwerk verbunden, in dessen Schatten der Führer mit dem nächsten Schritt verschwinden wird. Beide Tafeln sind auf Goldgrund gemalt.

Hohe technische Vollendung bezeugen die Brustbilder der Kirchenväter auf den Aussenseiten der Predellaflügel. Gregor dem Grossen ist Hieronymus mit dem Löwen gesellt. Im Purpurmantel mit Kapuze und rundem Hut hebt die Gestalt des Cardinals sich anspruchsvoller als das Porträt des Papstes aus dem Rahmen und die Modellirung des länglichen Gesichts verräth des Künstlers Fleiss; doch ist dem Kopfe nicht die Kraft des Mönches auf dem Welsberger Stöckel eingebildet und das schwächliche Thier verleugnet des Wüstenkönigs wilde Natur. — Als mildgesinnter Greis ist St. Gregorius in prachtvollem Mantel mit breiter, von Apostelfiguren durchwirkter Borte dargestellt, wie er die Seele des Kaisers Trajan dem Fegfeuer entzieht. Im Sinne der Legende, die als Preis der Gewährung seiner Fürbitte die freiwillige Uebernahme greisenhafter Schwäche bezeichnete, hat der Maler den umschatteten Augen, den schlaffen Wangen und dem faltigen Munde die Spuren beginnenden Siechthums, aber auch den Stempel würdevoller Demuth eines Kirchenfürsten und den Frieden eines Heiligen aufgedrückt. Würdige Haltung beider Kirchenväter, Belebung der Köpfe, Feinheit der Farbengebung, die in der Carnation wie in dem grünlich blauen Himmelsgrunde ebenso grosse Sorgfalt als die miniaturartige Verzierung verräth, und die Richtigkeit der Zeichnung lassen keinen Zweifel, dass hier, wie in der Flucht, die Hand des Meisters ihre Spuren hinterlassen habe.

Schwächer sind die Köpfe auf der linken Tafel charakterisirt. Zwar könnte die traumhafte Ruhe, mit welcher Augustinus das Spiel des Knaben am Wasser beachtet, auf das Sinnen eines Weisen deuten und der düstere Ernst des Erzbischofs Ambrosius an die sittliche Strenge dieses Glaubenseiferers gemahnen; allein wie die hängenden Wangen, die verzogenen, tiefeingesunkenen

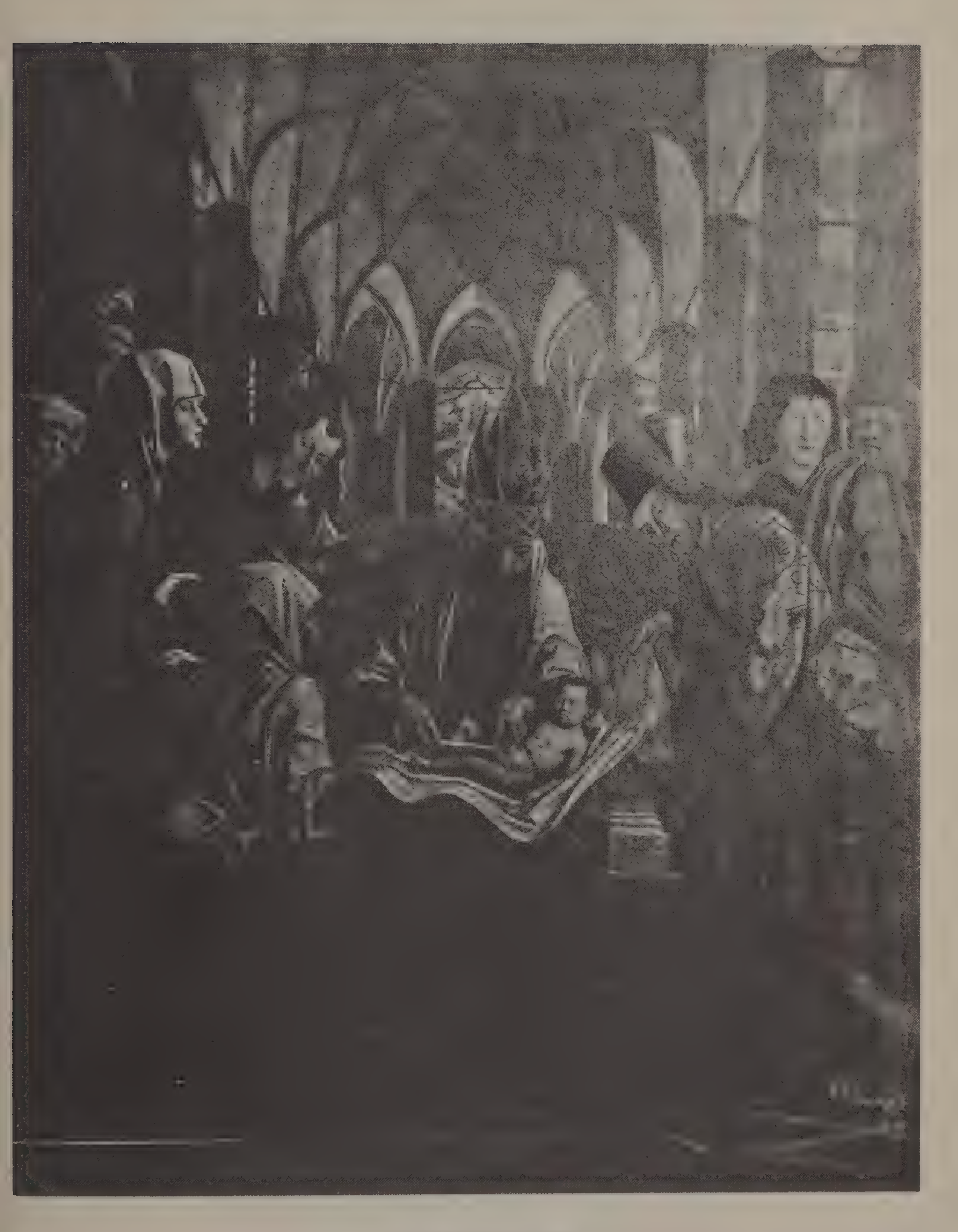
Augen und der geistlose Mund des Einen geistige Regsamkeit vermissen lassen, ist das spitze Gesicht des Anderen ohne den Adel milder Gesinnung geblieben. Um so reizender ist des Knaben brauner Lockenkopf, der den Gegensatz des Naturkindes zu dem Schriftgelehrten, der leichtbewegten Jugend zu dem erstarrenden Alter verkörpert, indess das Wiegenkind der anderen Seite, dem die Bienen der Legende fehlen, über die Beziehung zu dem redegewandten Kirchenlehrer keinen Aufschluss gibt. Stehen die Verzierungen der Gewänder, wie der Hirtenstäbe und das Colorit der fahlen Gesichter hinter den äusseren Vorzügen des Gegenbildes nicht zurück, so trägt die Individualisirung der Köpfe um so deutlicher das Merkmal einer minder geübten, dem Maler der Heimsuchung und dem Mitarbeiter an der inneren Bilderreihe angehörenden Hand.

Es war kein geringer Vorzug der Flügelaltäre, dass sie zur Ergänzung der Sculpturen, welche das architektonische Gerüst beleben, breite Flächen für die bildliche Darstellung erschlossen. Durch Verdoppelung der grossen Flügel und die Theilung jeder Tafel wurden in St. Wolfgang sechzehn Felder — von 1,73 m Höhe zu 1,40 m Breite, ohne Rahmen — hergestellt, von denen die vier vorderen mit goldenem Hintergrunde zur Verherrlichung der Jungfrau angemessene Verwendung fanden. Der kleine Kreis wird mit der Geburt Christi auf dem rechten Flügel eröffnet.

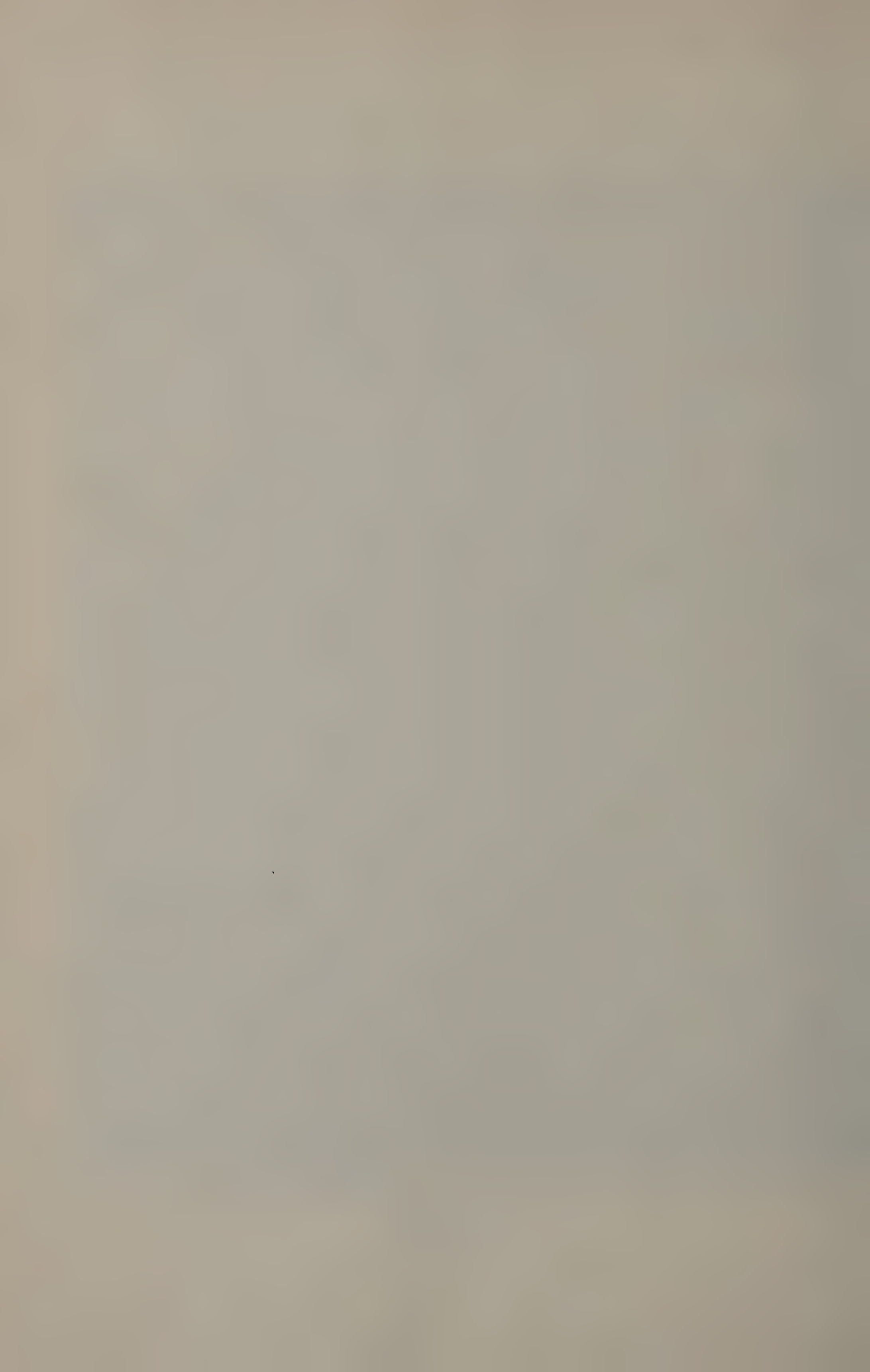
In leichtgezimmerter Hütte, durch deren Giebel der goldene Himmel schimmert, kniet Maria vor dem Kindlein, dessen unbekleideter Körper mit abgewandtem Gesicht auf den Enden ihres grünen Mantels ruht. Dem schmalen Antlitz der Madonna geben die aufgelösten Haare unter luftigem Schleier, die feine, gerade Nase, geschweifte blaue Augen, der kleine Mund und das spitze Kinn, noch mehr die Mischung sittiger Bescheidenheit und andachtvoller Stimmung einen Reiz, der den Mangel an plastischer Fülle und anmuthiger Haltung des Oberkörpers, wie der Arme übersehen lässt. Die gefalteten Hände sind in der breiten Fläche und den langen Fingern mit allen Einzelheiten organischer Bildung weich und biegsam ausgestaltet. Der Faltenwurf des purpurfarbnen, parallel gestrichenen Gürtelkleides und des breiter aufgerollten, verdunkelten Mantels wird durch die natürliche Gliederung und durchsichtige Schattirung des Kopftuchs übertroffen; doch zauberhafter ist die Wirkung des Lichtes von dem Kindlein, dessen schwellende Glieder gedeihliche Entwickelung des Körperlebens verrathen. Während die Abschnitte der gekreuzten Nimbenscheibe das bräunliche Gelock des runden Kopfes vergolden, breiten die Strahlen der natürlichen, von den Halmen einer Strohschicht gebildeten Mandorla über den Knaben und den Mantelsaum der Mutter magischen Widerschein. Der kleinen Gruppe sind die Thiere der Krippe gesellt, dem Sparrwerk des Daches geflügelte Boten verwoben, die mit flatternder Gewandung und farbigen Flügeln die Linien des Holzgerüstes unterbrechen. Der Eine streckt die Sohle seines plastisch modellirten Fusses aus der violetten Hülle zur Schau, der Zweite neigt den Lockenkopf und hält naiv die Finger mit den Daumen beider Hände betend aneinander, indess der Dritte in lichtumflossener grüner Tunica mit dem Profil seines geistvollen Gesichts einen malerischen Gegensatz zu dem braunen Kameraden bildet, der auf dem linken Rande das Antlitz mit der

schönen Stirn und den geschweiften Augen in den Schatten des Gebälkes zu verbergen sucht. Ernst und Neugier dieser schwebenden Gestalten, die Holdseligkeit der Jungfrau und des Kindes stiller Friede geben der Geburt einen idyllischen Charakter, und wie die Feinheit der Empfindung in den Mienen, wirkt die einfache, in biblischem Sinn aufgefasste Scene mit den Dämmerschatten in der Hütte nicht minder stimmungsvoll als die Poesie der Legende auf des Beschauers Sinn. Pfosten und Dach des Gebäudes gleichen der Architektur, welche auf dem Altarblatt in Olang die Königsgruppe umschliesst; die offene Rückwand gestattet freien Ausblick auf das Thor, die Häuser und Thürme einer Stadt, auf bewaldete Hügel und ebene Gebreiten, denen naturwüchsige Hirten mit ihren Thieren zur Staffage dienen: formschöne Arabesken durchwirken den goldenen Grund.

Auf der unteren Hälfte ist die Beschneidung Christi in dem Mittelschiff eines gothischen Tempels dargestellt. Zu beiden Seiten des Oberpriesters, dessen dunkle Augen spannungsvoll auf das Instrument in den gespreizten Händen niederschauen, halten zwei Rabbiner auf lichter Decke das kräftig entwickelte, durch keine Regung des Schmerzes entstellte Kind. Der Eine neigt den Oberkörper und das ernste, von pelzverbrämter Kappe bedeckte Haupt, der Andere, in grauweissem Ueberwurf, schiebt knieend die Sohle seines linken Fusses unter dem schwärzlich braunen Kleide hervor; während jener mit leichter Besorgniss den rituellen Vorgang verfolgt, dieser in der verständigen Miene kühle Ruhe bewahrt, fesselt die Hauptfigur in prachtvoll durchwirktem Ornat, mit prunkender Tiara und niederhängendem Schleier auf dem dunkelbärtigen Haupt durch geistige Bedeutsamkeit. Von den Zeugen bekundet eine Jungfrau, die des Kindes Decke hält, in den madonnenhaften Zügen für den Sprössling ihrer Freundin inniges Mitgefühl. Neben ihr streckt ein jugendlicher Mann dem Priester das Gesetzbuch entgegen und senkt bescheiden sein entblösstes, von goldenem Ringelhaar umzogenes Haupt. Auf der anderen Seite hat der vordere Zuschauer zwar das Antlitz von der Mittelgruppe abgewendet, aber der Ausdruck seiner Miene bezeugt nicht geringere Theilnahme an dem Verlauf der Ceremonie als des Nachbars treuherziges, von hoher Mütze und grünem Turban beschattetes Gesicht. Wenn man das Bild aus einiger Entfernung betrachtet, dann vertieft sich das Mittelschiff in die Weite und die Pfeiler senken sich auf beiden Seiten, den Ehrenplatz zu begrenzen, dann verleihen die Schatten des Netzgewölbes, der Widerschein des Lichts, das von den Schildbögen beider Seiten in gedämpften Tönen das Innere durchdringt, und die Reflexe dunkler Säulenschäfte der Ansicht des geschlossenen Raums den Zauber der Wirklichkeit. Aus den Schatten des Vordergrundes treten die Gestalten der Rabbiner in plastischer Rundung hervor und werden mit den Köpfen der Zeugen zu gleicher Harmonie verbunden wie die Linien der Architektur. In der Nähe erfreut die Physiognomik der lebensvollen, nach Alter und Geschlecht auch coloristisch unterschiedenen Figuren in gleichem Grade. Als ob der Meister die Nothwendigkeit empfunden hätte, der einfachen, für den christlichen Cultus bedeutungslosen Handlung religiöse Weihe zu geben, hat seine feinfühlige Hand die Priester in dem Dom durch ernste Würde, die



DIE BESCHNEIDUNG.
Vom Altar zu St. Wolfgang.



Laien durch Wärme der Empfindung über die Alltäglichkeit des Erdendaseins erhoben, das Gewölbe verdunkelt und mit dem Goldschein, welcher hier und da auf den Bogenfalten der braunen Stoffe und dem glänzenden Brocat der Sessellehne blitzt, die Glorie überirdischen Lichtes um die nimbuslosen Köpfe gewoben.

Christi Darbringung im Tempel ziert des linken Flügels oberes Feld. Vor dem Altar neigt sich Simeon der Mutter Gottes entgegen, die in Begleitung ihres Mannes und einer Freundin das Heiligthum betritt, den Trost des Volkes Israel aus ihren Armen in Empfang zu nehmen. Jungfrau und Greis sind hohe Gestalten, jene von jugendlicher Lieblichkeit, dieser mit umschatteten Augen, hageren Wangen, silberweissem Bart, einem Propheten des alten Bundes zu vergleichen; beide senken die Blicke auf den Spross aus Davids Stamm und verharren in feierlicher Stimmung, die als heiliger Friede das Antlitz der Madonna durchdringt, in leisem Hymnus auf das Licht der Welt aus dem Munde des Tempelhüters erklingt. In leuchtend gemusterter, rinnenartig unter dem Knie vertiefter Gewandung, das weisse Kopf- und Schultertuch von breiter Borte diademartig zusammengefasst, würde Simeon das Ansehen seiner ehrwürdigen Persönlichkeit zu voller Geltung bringen, wenn nicht der Pfeiler Rumpf und Glieder durchschnitte; in dunkelgrünem, über dem violetten Kleide emporgezogenem Mantel treten die flachen Formen der Madonna vor dem Schein ihres edlen Angesichtes in den Schatten, als sollten sie den Blick auf diesen Spiegel ihres unschuldvollen Gemüthes lenken. Nahe dem Rande hält Joseph in reizendem Henkelkorbe das Taubenpaar; der ausdrucksvolle, etwas feiner als in der Flucht modellirte Kopf mit ergrauendem Gelock über der kantigen Stirn, forschendem Auge und gutmüthigem Munde trägt die Schlichtheit eines Handarbeiters ohne geistige Beschränkung zur Schau. An dem Längsdurchschnitt des gothischen Tempels hat der Meister zwar seine gründliche Kenntniss der baulichen Glieder und der Perspective erwiesen, aber die stylvolle Architektur und die Pracht der Altarverzierung vermögen nicht, die Schwäche der Composition zu verdecken. Indem die Gestalten vor dem Mittelpfeiler sich zusammendrängen, bleibt der Chor beinahe leer und die Opferscene auf einer, wie der Altar auf der anderen Seite wird fast zum Nebenwerk der kräftig betonten Umrahmung herabgedrückt.

Ergreifender wirkt der Tod Mariä durch die menschlich wahre Darstellung des Schmerzes in den Mienen der Apostel, die um das Lager der Scheidenden versammelt sind. Der aufgerollte Vorhang ist zurückgeschlagen und lässt den Blick auf das durchbrochene Stabwerk der Bettstatt und das lichtumflossene Antlitz der Madonna frei, deren verschobene Augenlider und erstarrender Mund den Beginn des Todeskampfes bezeichnen. An jeder Seite vereinen drei Jünger ihre Stimmen zu wehmuthvoller Klage oder leisem Gebet; im Vordergrunde kniet zwischen den Trägern des Weihbrunnkessels und des Rauchgefässes, die Hände erhoben, den rechten Fuss zurückgestreckt, der letzte Genosse, dessen dichtbehaarter Scheitel die Stirn, dessen Vollbart Mund und Kinn verdeckt. Zwar sind nicht alle Glieder des Apostelkreises, dem auch Johannes fern geblieben, um die Sterbende gereiht, doch wird die offene Halle

von den trefflich individualisirten, vor den Goldglanz des Hintergrundes gerückten Zeugen völlig ausgefüllt. Jede Figur der gut vertheilten Gruppe ist in selbständiger Bedeutung und als Glied des Ganzen aufgefasst, jeder Kopf charaktervoll, jede Gebärde ein sprechender Ausdruck der Empfindung, und zwischen den gramvollen Zügen der Apostel durchleuchtet Himmelsfriede der Madonna fahles Gesicht. Wenn sich das Profil des Greises Andreas mit classischer Stirn, durch Formenadel von den gröber gezeichneten Köpfen seiner bärtigen Genossen unterscheidet, deren trübe Augen in der Schrift nach Trostesworten spähen, so ist Petrus gegenüber durch die mächtige beflockte Stirn hervorgehoben, die im Einklang mit dem Umriss des Gesichts und mit dem Ausdruck des offenen Mundes mehr Weichheit des Gefühls als Energie des Willens bezeugt. Starrsinn und geringes geistiges Vermögen kündet die flache Stirn des Brillenträgers zur Linken, der im Aufblick von dem Evangelium das Uebermaass des Schmerzes niederhält, während tieferes Weh des Kohlenbläsers gebräuntes, von Dämmerschatten umflortes, von Thränen benetztes Angesicht durchdringt. Nicht geringe Sorgfalt hat der Meister auf die Formengebung der Hände verwandt, von denen die Linke des knieenden Jüngers in der Biegsamkeit ihres sehnigen Gefüges, die geschlossene, dem Willen nicht mehr gehorchende Rechte der Madonna, des Weihrauchbläsers durchgebildete Finger und Petri elastischer Daumen den Ausdruck des seelischen Lebens verstärken; nicht minder lassen die hageren Füsse der Apostel in dem Spiel der gespannten und erschlafften Muskeln alle Eigenheiten natürlicher Bildung erkennen, und die rhythmische Gliederung des Kreises, wie die Durchgeistigung der Köpfe erheben den Tod Mariä hoch über die Opferung und die Geburt. Dagegen sind die warmen Töne der braunen, violetten, hin und wieder scharf gebrochenen Gewänder, zwischen denen die graue Aermeltunica des Apostelfürsten mit kunstvoller Borte und Schliesse das Auge fesselt und mehr noch das dunkelgrüne, schwärzlich schattirte Oberkleid des Weihbrunnträgers in den Faltenbrüchen übersichtlicher Klarheit beraubt.

Bringen die schwebenden Engel, welche die Seele der Verstorbenen auf Christi Thron zum Himmel tragen, durch bauschige Draperie und spitzige Flügel einige Unruhe in das Bild, so entfalten die Lichtgestalten doch so viel Anmuth der Bewegung, so viel Liebreiz in den Kinderzügen, dass ihr Triumphzug nach dem Paradiese als heiterer Schluss des Trauerspiels kaum geringeres Interesse als die Hauptdarstellung weckt. Ist in der Himmelfahrt die Mittelgruppe der Münchner Krönung wiederholt, so versinnlichen die fliegenden Engel den Aufschwung durch den Aether mit grösserer Freiheit und Kraft. Der Sessel wird spielend gehoben, der Teppich von biegsamen Fingern geschoben, die Dienstbarkeit mit Eifer und Freude geübt. Wie zum Scheidegruss heftet der untere Bote den sinnigen Blick noch auf die irdische Hülle der Herrin, deren verjüngte Gestalt mit aufgelöstem Haar und zugespitztem Angesicht in den Armen Christi schon dem Himmelsdom entgegenstrebt. Des Heilandes bärtiger Kopf mit freier Stirn, gebräunten Wangen und leichten Falten über den milden Augen bewahrt einen ernsten, gedankenvollen Zug, der die Tiefe des edlen Gemüthes ahnen lässt. Färbung und Musterung des

Goldbrocats in seiner Tunica, das Ornament des goldenen Hintergrundes, in den die glatten Nimben der stehenden Apostel eingeschnitten sind und die Archivolte des runden Bogens mit grau in grau gemalten Königen und Propheten, die in der Würde alttestamentarischer Patriarchen mit flatternden Bändern als Verkündiger des Messias erscheinen, dienen dem Tode Mariä und der Himmelfahrt ihrer Seele zu bedeutsamer äusserer Zier.

In diesem Bilderkreise hat der Meister volles Verständniss der organischen Formen, feinen Sinn für die Zusammenstimmung der warmen, nicht selten verdunkelten Töne der Gewänder mit dem leuchtenden Colorit der Gesichter bethätigt und ist mit Sorgfalt auf den Wechsel der architektonischen Rahmen bedacht geblieben, die hier den geschlossenen Tempelraum in perspectivischer Vertiefung des Mittelschiffs, dort in der Doppeltheilung durch einen Mittelpfeiler enthüllen und den Gegensatz der Linienführung in dem durchbrochenen Sparrwerk der Hütte zu dem Rundbogen über dem Sterbebett der Jungfrau durch die Fernsicht auf Himmel und Erde zu höherer Einheit verbinden. Hat das Streben nach übersichtlicher Gruppirung in der Opferung ungenügende Verwirklichung gefunden, fehlt der Jungfrau auf dem ersten Bilde, wie dem Kohlenbläser in dem Tode Mariä, Freiheit der Bewegung und entbehren einzelne Gestalten plastisch gerundeter Form, so bietet für jene Einseitigkeit die gelungene Vertheilung der Apostel um das Bett der Mutter Gottes, der Rabbiner und Zeugen um das Kindlein Ersatz, und diese Härten verschwinden im Vergleich mit dem natürlichen Gebahren der meisten handelnden Personen, nicht zum mindesten der Engel, die in ihrer Gliederstellung blossem Spiel der Phantasie zu folgen scheinen. Hat des Künstlers Formgefühl durch die Schnitzarbeit gewonnen, in deren Pflege Michael Pacher mit wachsender Liebe und ungewöhnlicher Befähigung nach Beseitigung der Schranken rang, welche die Malerwerkstatt seiner Begabung gezogen, so ergeben die feinen Linien der Zeichnung das Geschick der Hand für die Führung des Stiftes und der Farbenauftrag bezeugt die Feinheit des Auges für den leuchtenden Glanz des Colorits, wie für die Wirkung kräftiger Schatten, für den Zauber des Lichts und den geheimnissvollen Reiz der Dunkelheit. Die hageren Füsse zeigen hin und wieder noch die frühere Befangenheit, aber der Pulsschlag des Lebens durchdringt immer kräftiger die Glieder und aus den Köpfen strahlt des Geistes Licht, das weder die Glut entfesselter Leidenschaft noch die Finsterniss widerwärtiger Rohheit trübt, sprechen Lauterkeit des Sinns und Weichheit des Gemüths, wie in der trauernden Apostelschaar [1]).

---

[1]) Nachdem die wiederholte Photographirung der Gemälde ungenügend ausgefallen war und das bischöfliche Ordinariat in Linz zur Copirung der Malereien durch Wiener Künstler noch einmal die Genehmigung gegeben hatte, lieferten die Maler Franz Jobst, der in den mittelalterlichen Kunstwerken aus Oesterreich seine Befähigung für gewissenhafte Wiedergabe alter Bilderwerke erwiesen hat, Franz Menter und Schönewolf, durch Stift- und farbige Zeichnungen bedeutsamer Compositionen und charakteristischer Einzelfiguren des Wolfgangaltares eine verlässliche Unterlage zur Würdigung des grossartigen Werkes, wie zur Scheidung des Antheils, welchen Pacher's Mitarbeiter an dem bildnerischen Schmucke genommen.

Durch Verschluss des Schreines mit dem ersten Flügelpaar wird eine zweite Bilderreihe aus dem Leben des Heilandes aufgerollt, in der die feine Abtönung des blaugrünen Himmels und die fleissige Durchführung der Architektur, wie der Landschaft kaum geringeres Geschick der technischen Behandlung bekunden. Ist der Farbe hier und da ein gröberer Ton gemischt, die Zeichnung nicht immer genau, die Charakteristik der Köpfe ungleich und die Hauptfigur selten in idealer Hoheit erfasst, während die Neigung zu scharfer Betonung besonderer Züge bisweilen zu Uebertreibungen führt, so verrathen diese Einzelheiten die Hilfe eines Mitarbeiters, dem der Meister die Ausgestaltung seiner Entwürfe übertrug. Schon in der Taufe Christi auf dem ersten Felde vermag die sorgsame Ausführung des Nebenwerkes und die Anmuth der Engelsköpfe nicht über das Doppelgepräge dieser Composition zu täuschen, die weder in dem Antlitz des Erlösers noch in den Zügen des Täufers den geistigen Gehalt der Figuren aus dem Tode Mariä oder der Beschneidung erreicht.

In verschränkter Haltung kniet Johannes am Ufer des Jordans und lässt aus einem Henkelkruge die Fluth des heiligen Wassers auf den Scheitel des Erlösers rinnen, der aufrecht, mit zusammengelegten Händen — bis auf das Schamtuch jeder Hülle bar — im Flusse steht und in der lichten Gestalt feine Durchbildung der elastischen Muskulatur mit schlanker Gliederbildung vereint. Obwohl die Figur durch parallele Haltung der Arme und Schenkel und durch die scharfe Mittellinie des Leibes einen schematischen Anstrich erhalten hat, sind Rumpf und Glieder bis auf die Knöchel der Füsse, über die das bläulich grüne Wasser rieselt, doch mit sicherer Kenntniss des organischen Gefüges von dem Meister entworfen, dessen Hand auch in dem Umriss des bärtigen, von goldbraunem Haargelock bekränzten Kopfs erkennbar bleibt; allein die Wangen erscheinen gröber, die Stirn ist niedriger, die Oberlippe höher und der kleine Mund ausdrucksloser als auf dem vorigen Bilde, so dass die nüchterne Miene selbst durch den erwartungsvollen Aufblick wenig seelische Tiefe erhält. — In dem buschig behaarten Kopf der wettergebräunten Brust und den sonnverbrannten Armen des Propheten ist der Einfluss des Wüstenlebens auf den Eremiten angedeutet, dessen Felsengrotte zur Linken in der Staffelung von laubig bewachsenen Quadern keine Stylform, keine Bildung der Natur verräth. Wenn die niedrige, mit dem flachen Scheitel verrinnende Stirn, die Runzeln zwischen düsteren Augen, das Relief der kräftigen Nase auf entschiedene Willenskraft deuten, so zeichnet der verschobene Mund einen fast widerwärtigen Zug in das umschattete Gesicht. Ueber das Haarfell und die Glieder legt sich ein purpurfarbner, innen grüner Mantel, dessen Knitterungen die Verrenkung des rechten, scheinbar von dem Körper abgelösten Fusses nicht verdecken. Als Gegenstück seiner gekrümmten Figur wird auf der rechten Seite Christi bräunlich violetter Rock von einem Engel in der Luft gehalten und durch den ausgespannten Stoff das laubige Gezweige des Ufergehölzes bis auf die geraden Stämmchen dem Auge entrückt. Weithin schimmern die Windungen des Jordans, an dessen rechtem Ufer eine Stadt die Architektur auf dem Olanger Dreikönigsbilde wiederholt, durch baum- und burgenreiches Hügelland, dessen

verblauende Fernen in dem Licht des Himmels verrinnen; darüber schweben zwei betende Engel, die mit gleicher Neugier als der Mantelträger auf die Handlung niederschauen, während ein dritter, in senkrechtem Fluge, zwar die Hände faltet und eine Sohle aus der Draperie nach oben schiebt, des Kopfes mit dem Scheibennimbus jedoch beraubt geblieben ist. Wie ihre flatternden Gewänder und Flügel im grünlich verdunkelten, von Regenbogenglanz durchwobenen Himmelsblau, erscheint der Oberkörper Christi von dem durchsichtigen Hintergrunde plastisch abgehoben. Den Himmelsboten fehlt die reizende Natürlichkeit der Lichtgestalten in der Geburt, das Farbenspiel der Luft vermehrt die Unruhe der bewegten Gruppe und die Individualisirung der Hauptgestalten bleibt hinter der Beseelung des göttlichen Sohnes und der markigen Apostelköpfe auf dem vorderen Flügelbilde zurück.

In einem Oelgemälde, das Friedrich Pacher 1483 für die Spitalkirche in Brixen gemalt und durch die Inschrift auf der Rückseite beglaubigt hat, ist derselbe Gegenstand in einer Weise ausgeführt, welche die Hand des Mitarbeiters an dem Wolfgangaltar zweifellos erkennen lässt [2]). Dass hier genauere Formengebung, feinere Färbung, durchsichtigere Luftperspective und ausdrucksvolleres Mienenspiel den künstlerischen Werth der Taufe erhöhen, diese Vorzüge der technischen Behandlung und Charakteristik finden in der Mitwirkung Michael Pacher's ihren Grund, während Typus, Stellung und Gewandung des Täufers, die Engelsköpfe und die phantastische Landschaft hier wie dort auf Friedrich Pacher weisen, wie dies genauere Vergleichung beider Werke klar ergeben wird.

Auf dem zweiten Felde der oberen Reihe bot die Episode der Versuchung Christi dem Maler zur Versinnlichung sittlicher Ideale willkommenen Stoff. An der Ecke eines palastartigen Gebäudes und der Strassenzeile blickt der Heiland ernst und ruhig auf den Widersacher gegenüber, dessen dämonische Natur die Widderhörner, Krallenfüsse, das rostfarbene Gesicht und schwefelgelbe Gewand verrathen. In dem Antlitz ist des Gottessohnes milder Sinn mit hoher Klarheit abgespiegelt, vor allem in den braunen Augen, deren Glanz die Ueberlegenheit und Tiefe des Geistes enthüllt, nicht minder in dem wohlgeformten Munde, dessen Oberlippe durch die flache Mittelrinne und die sanfte Neigung der Winkel zu einem seelischen Organ verständiger Rede ausgestaltet ist. Der freien Stirn verleiht das lichtumflossene Haargeringel, dem breiten Kinn die regelmässige Doppellage des krausen Bartes einen weltlichen Charakter, und die leichtbewegte Figur bildet ein vortreffliches Gegenstück des Bösen, der am Fuss einer laubig bewachsenen Felswand höhnisch auf die Steine an der Erde weist. Das Spiel der Hände mag der würdevollen Haltung Christi nicht völlig entsprechen, indem die gekrümmten Finger der Rechten in wenig schöner Weise den erhobenen Daumen fassen und die Finger der Linken zackenförmig aufgerichtet stehen; allein es gibt dem Inhalt der Erwiderung

---

[2]) Die Tafel ist von dem Domcapitular Herrn Gotthard in München für das Diöcesanmuseum in Freising gestiftet, wo sie, durch Uebermalung und Abblätterung der Farbenschichten beschädigt, stylvoller Restaurirung harrt.

grössere Kraft. Von hohem Interesse ist des Teufels Porträt. Das grünlich schimmernde, grobgerieselte Haar über der kantigen Stirn, zusammengekniffene Augen, hagere Wangen von harter Muskulatur, das zurückstehende Ohr, der grinsende, von dünnen Lippen geschlossene, von scharfer Falte umzogene Mund, Warzentüpfel und das bronzefarbige Colorit erzeugen die Vorstellung einer unheimlich listigen, scharfsinnig schlauen Natur, die in dem vorgebeugten Kopf und in den spiessig ausgestreckten Fingern die Herausforderung zum Kampfe, in dem schnittigen Faltenwurf der Draperie die Heftigkeit der Bewegungen verstärkt.

An der Balustrade des Erkers sieht man dieselben Personen in perspectivischer Verkleinerung: Christum etwas freier als unten, die Rechte mit erhobenem Daumen und Zeigefinger an die Brust gelegt; den Satan leicht gekrümmt, mit schärferem Blick und leichtverzerrter Miene des bärtigen Gesichtes, ohne Hörner; und auf der Felsenkuppe zur Linken seine verwandelte Gestalt, mit Hundskopf, Thierleib, unbekleidet, nach dem letzten Versuche entweichen, indess betende Engel zu dem Heilande niederschweben, der das lichtumstrahlte Haupt bescheiden neigt. Dem Boden entspriessen blühende Gewächse aus der Flora vom Gestade des Abersees; über das Hügelland des Mittelgrundes verbreitet der grünlichblaue, hoch oben verdunkelte Himmel gedämpftes Licht, doch mehr als die stimmungsvolle Luftperspective verleiht Michael Pacher's Betheiligung an den Porträten der Hauptfiguren dem Bilde der Versuchung fesselnden Reiz.

Nicht ohne weltlichen Anflug hat der Maler auf dem nächsten Felde die Hochzeit zu Cana dargestellt und die Wandlung des Wassers in die hochgewölbte Halle eines profanen Gebäudes verlegt, aus dessen Seitenzimmer mit getäfelter Decke die Jünger des Herrn durch offene Arcaden nach den Henkelkannen lugen, in denen sich das Wunder vollzieht. So wohlgelungen die Vertheilung der Figuren und die Abstufung der Gemüthsbewegung in den Köpfen der Apostel auf einer und den Mienen der Frauen auf der anderen Seite, so wenig befriedigt die schwächliche Persönlichkeit des Wunderthäters, der im Vordergrunde mit dem Zeigefinger der gesenkten Linken auf die Thongefässe deutet: in dem langgezogenen, lockig umrahmten Gesicht verschleiern die herabgezogenen, geschweiften Lider der Augensterne mattes Licht und der schlaffe, breitgezogene Mund scheint eher Ungewissheit oder Zweifel als Zuversicht auf das Gelingen des Werkes auszudrücken. Dagegen beherrscht das Wunder die Gruppe der Jünger, unter denen Petrus an den Feuerkopf auf dem Welsberger Bildstock gemahnt, nicht minder wie das Frauenpaar. Aufmerksamer als die jugendliche Freundin, deren Miene freudiges Vertrauen auf den Ausgang der geheimnissvollen Unternehmung kündet, schaut Maria hoffnungs- und erwartungsvoll nach ihrem Sohn und der Apostelschaar. Unter dem Schleier zieht ein schmaler Streifen dunkelblonden Haars sich um die beschatteten Schläfe und die lichte Stirn; das Haupt ist zum Lugen und Lauschen geneigt, und aus dem feingeschnittenen Munde erklingt der festlichen Stimmung melodischer Ton. Während die flache Brust der hohen Figur plastischer Fülle entbehrt, gibt die perspectivisch gezeichnete Nimbusscheibe dem Kopf die Rundung voller Körperlichkeit.

Unruhvoller die Apostel, deren Uebersicht die Pfeilerreihe erschwert. Erregter als der Zweifler Thomas nehmen Petrus und dessen Genosse vor dem ersten Pfeiler an der Handlung Theil, das Geheimniss der Wandlung zu ergründen; aus der folgenden Arcade blickt Johannes mild und gläubig auf die Wasserkrüge, lässig wenden zwei Gefährten das Haupt, ohne sich von der Bank zu erheben, und die lebensvollen Züge der Apostel erweisen mit den holden Frauengestalten der Formensprache überzeugende Kraft. So lichtvoll ist in Petri Kopf das geistige Element der Forschung charakterisirt, dass es nur eines Blicks auf die plastische, von krausem Haar bekränzte, von scharfen Linien durchkreuzte Stirn, auf die halbgeschlossenen und doch so feurigen Augen, den unwillkürlich geöffneten Mund mit frischgerötheten Lippen und der Perlenreihe dichter Zähne, auf das markige Kinn und die leichtgefurchte Wange bedarf, um aus den reliefartigen Zügen das angestrengte Bemühen zur Entschleierung des Vorgangs zu lesen. An die Vorhalle schliesst sich das Festgemach. Die kleineren Gestalten der Gäste auf dem Söller und eines Dieners auf der Stiege treten als ergänzende Staffage in die Scenerie, deren kunstvolle Architektur mit den graugrünen Henkelkrügen auf schachbrettartigem Getäfel, wie die Zeichnung, Formengebung und Beseelung der Figuren deutlich zeigen, dass Pacher auf dieser Tafel seinem Mitarbeiter engere Grenzen zog.

Ein ebenso anziehendes Gepräge trägt die Speisung der fünftausend Mann auf dem vierten Bilde. In felsbekrönter, von Burggemäuer, dem Silberbande eines Flusses und blauem Duft der Ferne durchwobener Au harrt leiblicher Erquickung die Menge, welche über den Sprüchen des Heilandes der Heimkehr vergessen hat. Man sieht das Volk, wie es der Künstler von den Kirchweihfesten seiner Heimath kannte, in bunter Reihe stehend, sitzend, an den Fels gelehnt, die Einen schweigsam, von Befriedigung erfüllt, die Anderen im Gedankenaustausch über den Inhalt der neuen Lehre; fast jede Persönlichkeit in Haltung, Tracht und Mienenspiel, wie in dem Colorit der Gesichter von fahlem Grau bis zu der dunklen Röthe, wie sie der Abendsonne Purpurgluth erzeugte, Zug für Zug dem Leben abgelauscht. Zur Rechten überlegen fünf Jünger sorgenvoll, woher genügende Speise zu nehmen, nachdem ein Knabe wenige Brode und Fische gebracht: eine trefflich gerundete Gruppe mit geistvollen Zügen, die glorienumstrahlten Häupter von Baumgezweige überwölbt, Johannes' schönes Antlitz von dem Widerschein des Abendhimmels erhellt. Gleichmüthig überblickt Christus die karge Gabe und segnet den Fisch: die fast geschlossenen Augen und der unschöne Mund offenbaren mehr Ungewissheit, was zu thun, mehr Zweifel an der eigenen Kraft als Selbstgefühl, und die schmale, dem Volke abgewendete Gestalt ermangelt plastischer Bedeutsamkeit; seine Begleiter dagegen sind als würdige Träger des Evangeliums gezeichnet, dessen Botschaft aus dem Munde der Laien hier und da noch leise widerhallt. Unzweifelhaft würde das Bild an Einheit gewinnen, wenn des Heilandes Kopf den Gästen zugewendet wäre und die Beziehung des Apostelkreises zu der Menge deutlicher erkennbar bliebe: jetzt hat nur ein Knabe seinen Lockenkopf auf die Jünger gewandt. Das feingezeichnete, hier halbvergilbte, dort in braunen Tinten spielende, von goldigem Licht durchfluthete

Laub der Bäume, phantastisch aufgebautes rosenfarbenes Gestein, auf dem ein Schloss und eine Brücke im Sonnenscheine glühen, indess Schattendunkel die Felsen des Vordergrundes verhüllt und die Linien des fernen Gebirges aus dem Licht des Horizontes sich heben, verweben der Wüste von Bethsaida poetischen Reiz. Anemone, Ranunkel, die Erdbeere, das Maiglöckchen, Blatt- und blühende Gewächse schmücken den Vordergrund, die Feuerlilie schwankt am Felsgeklipp, auf dem ein Lamm als Thier der Heerde oder als Symbol zurückgeblieben; gekröpfte Weiden säumen den Fluss, schlanke Fichten und Gesträuch bekränzen die Mittelhöhen und der heitere, von durchsichtigem Gewölk durchzogene Abendhimmel legt milden Glanz auf die Apostelköpfe und auf Christi gedankenvolle Stirn.

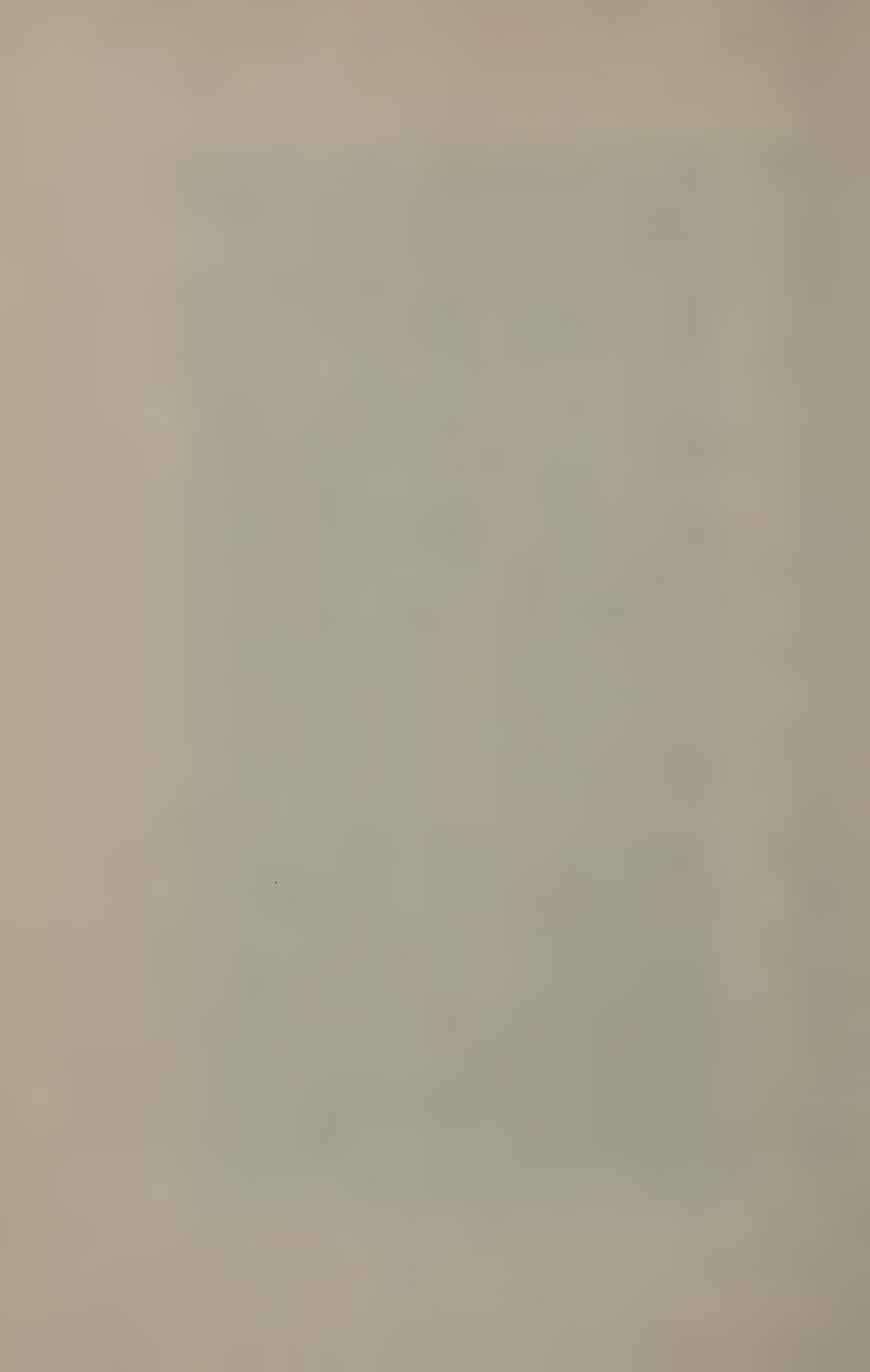
Statt der Passionsscenen ist den Darstellungen von Christi Lehr- und Wunderthätigkeit das leichte Martyrium der Steinigung im Tempel auf dem ersten Felde der unteren Reihe eingefügt. An den erregten Mienen der jüdischen Priester und des Volks, der Rechts- und Schriftgelehrten in dem heiligen Raum ist der Eindruck des Evangeliums auf die Fanatiker des alten Bundes zu ermessen, doch furchtlos überschreitet Christus die Schwelle des Portals, das die Gliederung der inneren Säulenreihe, der Krypta und des Netzgewölbes enthüllt, und bewahrt im Gange, wie in den Bewegungen der steifen Hände feierliche Ruhe. Das Antlitz — in der Formengebung den Zügen des Erlösers in der Taufe verwandt — lässt weder Bangigkeit noch Zuversicht erkennen, das Sinnen über den geistigen Anlass der Verfolgung hemmt unwillkürlich den Schritt, und wenn die Oberlippe zu leisem Spott sich krümmen will, bleibt die Miene von der Ergebung des Dulders erfüllt. Zunächst dem Entweichenden überraschen drei Rabbinerköpfe durch die Kraft der Individualisirung, welche den Unwillen des Einen, die Erregung des Zweiten und die Ungewissheit des Dritten über die Bedeutung der neuen Lehre zu klarer Anschauung bringt; als Vertreter des Pöbels sammeln zwei Gesellen Steine von dem Boden. Der Erste in knapper Kleidung gibt dem mässig breiten Rücken eine so unschöne Stellung, dass die derbe Natürlichkeit dieser Ansicht die Wirkung des Gemäldes empfindlich stört; der Andere verhüllt die Glieder mit dem dunkelvioletten Wams, mit flacher Turbankappe das jugendliche, durch die dreieckige Nase und den breiten Mund über dem zugespitzten Kinn mit dem Stempel des Gemeinen bezeichnete Gesicht und bethätigt gleiche Geschäftigkeit. Der Maler hat, den Ueberblick des Prachtbaus frei zu halten, die Hauptfiguren zur Rechten dicht aneinandergereiht und die Zuschauer in winziger Grösse auf die Stiegen und in die Portale der Empore vertheilt, so dass die Einen wie die Andern der vergleichenden Betrachtung mehr oder minder entzogen sind.

Von den wenigen Begebenheiten, in denen nach dem Zeugniss der Evangelisten der Zorn des strengen Richters dem sittlichen Ideal des Erlösers Verwirklichung gab, hat der Maler die Austreibung der Wechsler zum Gegenstande der folgenden Darstellung gemacht. Die einfache Umrahmung der Skizze in Gries ist hier zu einem Prachtgebäude der Gothik umgestaltet, das für den Handelsverkehr eine geräumige Stätte bot. Wie dort treibt der Hei-



DIE EHEBRECHERIN.

Vom Altar zu St. Wolfgang.



land mit geschwungener Geissel Krämer und Wucherer aus dem Heiligthum, nachdem sein Fuss ihren Tisch mit Schalen und Gefässen blinkenden Goldes umgeworfen hat, und das Auge bleibt mit strafendem Blick auf die entweichenden Uebelthäter gerichtet; allein die flache Stirn trägt das Gepräge geistiger Beschränktheit und der nichtssagende Mund mit kantiger Oberlippe offenbart wenig von jener Willenskraft, welche der verschränkte Fuss und beide Hände bethätigen, indem die ausgespreizte Linke mit wagerecht vorgestrecktem Daumen und abwärts gesenkten Fingern an dem Säuberungswerke scheinbar Antheil nimmt. Von den Juden, welche mit Verzicht auf ihre Schätze nach der Pforte drängen, rafft der vorderste den grünen Mantel zusammen und enthüllt in dem seitlich gewendeten Blick und dem geöffneten Munde des bärtigen Gesichtes Furcht und Ingrim über die erlittene Schmach. Der Sturm des Zornes, der Entrüstung und Wuth, welcher in den düster flammenden Augen und drohenden Gebärden seiner Genossen vernehmbar wird, gibt dieser Gruppe einen hohen Grad dramatischer Lebendigkeit; nicht minder deutlich ist in den Mienen der fliehenden Händler auf der Stiege gegenüber und der Zuschauer in dem erhöhten Seitenschiff die Wirkung des Strafgerichtes, dem auch die Viehverkäufer zu entrinnen suchen, und die Begier nach den verstreuten Schätzen zu lesen. So weit die theilweise verdunkelten Gewänder sichtbar sind, lassen sie natürlichen Faltenwurf und die Natur des stofflichen Gewebes gut erkennen; die Figuren erscheinen dichter als in der Steinigung zusammengedrängt und das zottige Hündchen auf den Stufen mischt dem weltlichen Schauspiel einen genrehaften Zug.

In dem Mittelschiff einer gothischen Kirche steht auf der folgenden Tafel die Ehebrecherin mit prunkvoller Haube auf dem zierlich gebundenen Haar vor Christo und neigt in leichter Scham das schmale Antlitz mit der hohen Stirn. Ohne üppige Formen und geistvolle Züge — mit niedergeschlagenen Augen und kleinem, verzogenem Munde — trägt das jugendliche Weib den Anstrich sittiger Bescheidenheit und schiebt verlegen beide Hände in die golddurchwirkten Aermel seines purpurfarbenen Kleides, nicht ohne die Reize der silbergrauen, halb schurz-, halb mantelförmigen, von kunstvoller Borte umsäumten Hülle um so vortheilhafter in das Licht zu stellen. Die Pracht der Steinverzierung, wie der Gold- und Silberstickerei, Faltenwurf und Farbenschiller des Stoffs, der vor dem Busen sich in Muschelform zusammenschiebt und unter dem Gürtel schwungvoll niederstreicht, verrathen ihren eitlen Sinn. Die sitzende Stellung des Heilandes, der mit der Rechten auf das Bodengetäfel deutet, entspricht der biblischen Ueberlieferung, vermindert aber das Ansehen seiner Persönlichkeit; zugleich trägt das gefällig ausgestaltete, durch forschende Augen belebte Gesicht in dem blöden Munde den Anstrich geistiger Bedeutungslosigkeit. Aus dem Seitenschiff drängen Wächter des Gesetzes und Kinder des Volks erwartungsvoll herzu oder schreiten unbefriedigt, betroffen von dem Urtheil Jesu aus dem Tempel, in dessen Chor Beter und Zuschauer auf den Bänken verweilen. Die Schaar der enttäuschten Juden wird zwar durch die Pfeilerreihe und den Kopfputz der Sünderin zum Theil verdeckt, doch geben die gerötheten, meist im Profil gehaltenen Gesichter, welche hier Verachtung,

Hass und Groll, dort verletztes Ehrgefühl über die Schädigung ihrer Sittenlehre ahnen lassen, von der Bewegung und Erregung der Schriftgelehrten einen wirkungsvollen Schattenriss. Der letzte Kopf in purpurumsäumter Kappe ist dem vordersten Flüchtling auf dem vorigen Bilde verwandt, hier aber in der Vorderansicht, mit düsterem Blick und unmuthvollem Zuge des Mundes an den Rand gerückt. Bedeutsamer hebt sich das Profil des zweiten, in dunkelgrünem Mantel nach innen gewendeten Gelehrten mit gebogenem Nasenrücken, verständigem, in kühler Geringschätzung geschlossenem Munde und zweifelnder Miene hinter dem Kopf der Sünderin hervor, an deren Schulter das gröber colorirte, schärfer geschnittene Profil eines heftig erregten Pharisäers sichtbar wird, dessen Filzhut die Wange des Weibes begrenzt und dessen Mund dem grollenden Blick auf Christo durch bittere Worte Nachdruck gibt. Tiefer erscheint das rostbraune bärtige Gesicht eines Schriftgelehrten, der in den ruhigen Zügen würdevolles Selbstgefühl bewahrt. Noch setzen zwei Figuren die Reihe fort: ein Bursch in röthlichvioletter Tracht, dessen Augen wie verwundert, etwas frech, nach dem Messias starren, und ein Mann in dunklem Kleide, grünem Spitzhut, der den stechenden Blick mit grinsender Gebärde begleitet. Der Ausdruck ihrer Köpfe erhält durch das gebräunte, erz- und rostfarbige Colorit der Gesichter und die dunklen oder violetten Töne der Gewänder besondere Kraft; man glaubt die feurig durchglühten Züge einer Gruppe der Verdammten aus Dante's »Commedia« an das Licht des Tages gerückt. Die stylvolle Symmetrie der Architektur, Gewandtheit des Zeichners, Leuchtkraft der lichten Farben und die Poesie der Dämmerschatten bieten für die Verkümmerung des Seelenlebens in der Hauptfigur zwar unvollständigen Ersatz, aber die linke Hälfte der Tafel gewinnt durch das markige Gepräge der Pharisäer und die fesselnde Erscheinung der Ehebrecherin um so grösseren Reiz.

Die Erweckung des Lazarus beschliesst den Bilderkreis. Massiges Gebälk des Grabgewölbes trennt die Reihe der Jünger von den Zeugen, welche zur Linken der Gruft den Auferstehungsprocess verfolgen, und hindert die Entfaltung jeder einzelnen Figur. Neben Martha, die im Vordergrunde an der Ruhestätte des Bruders kniet, begleitet Maria mit Thränen und Gebet die Wunderthat des Meisters, der hochaufgerichtet, mit gesenktem Blick den Erfolg seines belebenden Wortes überschaut. Ein Hauch weihevoller Empfindung mildert in dem bärtigen, von Thränen überflutheten Gesicht den kühlen Ausdruck des verschobenen Mundes und der leeren Stirn; ein Zug stiller Grösse kündet in dem geneigten Haupt das Werkzeug einer höheren, die Geschicke der Sterblichen bestimmenden Macht, und diese Verbindung schlichter Demuth mit tiefer Innigkeit des Gefühls lässt die riesenhafte Figur des Heilandes nicht unwürdig der Zeichnung des Evangelisten Johannes erscheinen. Von mildem Licht umstrahlt, in den Anblick des Wunders versunken, stehen die Apostel längs dem Grabe und beschreiben — bei niedrigem Augenpunkt — eine abwärts streichende Linie bis zu dem letzten Genossen, der seinen röthlichblonden Lockenkopf über den Rahmen biegt und die Zipfel des Leichentuches fasst. Allein wenn hier das edle, halbverborgene Profil des Greises Andreas und das breite Antlitz des Apostelfürsten tiefe Rührung, die Köpfe der jüngeren Freunde

sanftes Mitgefühl an dem Schicksal des Gestorbenen spiegeln, so künden der Pharisäer Mienen und Gebärden Verwunderung und steigende Erbitterung bis zu mühsam verhaltenem Grimm. Die Einen vorgebeugt, die Anderen seitwärts oder abgewendet, bemüht, die Nase vor dem Leichenduft zu schützen, ein Paar im Zwiegespräch über den Vorgang, dessen Entwickelung den entferntesten Zuschauer zur Anspannung aller Sinne reizt, jeder Einzelne von Interesse für die Handlung erfüllt: diese rückhaltlose Offenbarung des Gefühls findet durch die derbe Formengebung, das röthliche Colorit der Gesichter und die phantastische Kopfbedeckung der Juden Bekräftigung. Langsam steigt des Verstorbenen fahler, grünlichbraun schattirter Körper mit unschön gestreckten Gliedern aus der Tiefe. Die Schulter ist verzeichnet, der linke Oberschenkel abgeflacht und durch die Anfügung des gleichfarbigen Tuches scheinbar vertieft; aber in dem traumhaften Angesicht mit geschlossenen Augen vollzieht sich der Uebergang vom Todesschlafe zum Bewusstsein der Wirklichkeit mit überzeugender Natürlichkeit. Zu der unschönen Gestalt bildet Johannes' lieblicher Lockenkopf, zu Martha's anmuthloser Erscheinung mit verschrumpften Händen und rinnenartig getheiltem Scheitel gibt das verschleierte Antlitz der Schwester ein versöhnendes Gegenstück. Nur ein kleines Stück des Hügellandes schimmert durch den Mauerbogen, eine Häuserreihe hebt sich über die Apostelschaar und das Missverhältniss des Gewölbes zu der Gruft bringt in die Perspective des Vordergrundes einen Widerspruch. Obwohl die Säulen auf den Ecken der Steinumrahmung ruhen, so dass die Decke nur den Grundriss des Grabes überspannen kann, hat der Maler sieben Joche des Netzgewölbes über das Gebälk gebreitet und so dem Ueberbau die Tiefe eines stattlichen Gebäudes gegeben. Zwischen Christo nun am vorderen Rande und dem letzten Jünger zu den Füssen des Begrabenen bilden die Apostel unter perspectivischer Verkleinerung und Senkung der Höhenlinie eine ausgedehnte Reihe, die mit der Grundlinie in auffälligem Missverhältniss steht. Diese Fehler der Zeichnung lassen für das letzte Bild der inneren Reihe einen unvollständigen Entwurf des Meisters vermuthen, dessen Hand in den durchgebildeten Apostelköpfen und gröberen Zügen der Juden, in der seelischen Vertiefung des Heilandes und der schmerzlichen Bewegung Mariä gleichwohl hier und da erkennbar bleibt.

Wenn die vorderen Gemälde in der würdigen Erfassung des Seelenlebens, in der klaren Anordnung der Figurengruppen und in feiner Zusammenstimmung der warmen, verdunkelten Töne mit tiefen Schatten zu dem durchscheinenden Colorit der Gesichter und dem verklärenden Gold des Himmels unleugbare Vorzüge vor den inneren Flügelbildern bewahren, so entfaltet die Mittelreihe durch den Wechsel der Architektur mit landschaftlichem Hintergrunde, stärkere Betonung der geistigen Gegensätze, bunte, vielfach gröbere Farbenmischung und den weltlichen Charakter der meisten Scenen eine anziehende Mannigfaltigkeit. Die Hauptfigur erhebt sich nur in der Versuchung und auf dem letzten Bilde zu geistiger Grösse, aber die Apostel offenbaren weihevolle Innigkeit und Wärme des Gefühls, die Juden sind von den Affecten niedriger Gesinnung belebt und die phantastische Erscheinung des Teufels

fesselt durch Kraft und Klarheit der Charakteristik. Die Zeichnung lässt selten Richtigkeit vermissen, die Darstellung des Nackten zeugt für die Vertrautheit mit dem anatomischen Gefüge; in der Formengebung mag die scharfe Markirung der volksthümlichen Elemente, die Neigung zu genrehaften Zügen, der hässliche Schnitt des Mundes Jesu und die Steifheit der Gliederbildung den Antheil des Mitarbeiters an der Ausgestaltung bezeichnen. In der Landschaft ist des Himmels duftiges, von grünem Schiller durchwobenes, nach dem Horizonte lichtvoll abgetöntes Blau und das durchsichtige Baumgezweige mit feinem Sinn für die Wirkung der Luftperspective ausgeführt; dagegen verrathen phantastische Felsen und schematische Baumformen hier und da geringeres Naturgefühl. Mit hohem Verständniss der gothischen Formen, wie der Perspective ist die Architektur behandelt; aber die musivischen Pfeiler und doppelfarbigen Portale erscheinen italienischen Werken entlehnt, und wie die Verkürzungen einiger Figuren in der Steinigung — nach Schnaase — an Mantegna's Fresken erinnern, deuten auch die Wasserkrüge in der Hochzeit zu Cana und verschiedene Kleiderformen auf Italien, ohne den Grundzug deutscher Kunst auf diesen Tafeln zu verwischen.

Scenen aus dem Leben des Kirchenpatrons, der seinen Bischofsstuhl in Regensburg mit der Felsenklause am Falkenstein vertauschte und am Ufer des Abersees die Johannescapelle erbaute, zieren die Aussenseite des zweiten Flügelpaars. Die verblassten, der Morgensonne ausgesetzten Bilder weisen auf eine minder geübte, der Werkstatt des Brunecker Meisters angehörende Hand. Als Erbauer der Capelle ist St. Wolfgang in hellviolettem, feingemaltem Mantel mit hoher Mitra auf der flachen Stirne vor dem Felsengemäuer dargestellt, in das seine hageren Hände Quader auf Quader fügen. Der Heilige behält auf allen Bildern das schmale Oval des durchfurchten Angesichtes, die vorstehende Oberlippe, umschattete Augen und das spitzige Kinn. Sein Gehilfe an dem Mörteltroge lässt in den abgezehrten Wangen und dem faltigen Munde erkennen, wie beschwerlich die Arbeit, wie karg die Pflege in dem Dienste des Herrn. Mahnt der Faltenwurf des rothbraunen Gürtelkleides an Pacher's Weise, so ist doch die Ausführung der Gewandung schülerhaft. Bei allem Fleiss der technischen Behandlung bleibt das geistige Leben an stumpfere Formen gebunden, ohne seelische Tiefe, ohne realistische Kraft. Den Ufergeländen des Sees fehlen nicht natürliche Züge, wie des Wislhorns Spitze, die Häuser von Strobl, ein Hirsch im Walde, braunes Röhricht, Enten und Fischerkähne auf der bräunlichgrünen, fast glanzlosen Fluth, in deren Tiefe das verwischte Spiegelbild des Himmels verrinnt; allein das Felsgeklipp, die kuppenförmigen Baumkronen und dünnen Stämmchen mit geraden Spieren entsprechen weniger der Wirklichkeit: erst aus einiger Entfernung gewinnen Berg und Halde volleres Relief, Luft und Wasser Harmonie.

Auf dem unteren Felde des südlichen Flügels sitzt St. Wolfgang vor dem unvollendeten Portal einer gothischen Kirche, bereit, den Kranken Hilfe zu bringen. Die schlaffen Züge werden durch den ruhigen Blick des Auges kaum belebt, Mund und Kinn behalten fast spiessbürgerliches, von sanfter Güte, nicht von Willenskraft durchdrungenes Gepräge, und wie das bleiche Colorit

von der geistigen Klarheit des Kirchenfürsten nur einen matten Widerschein gibt, vermindert die knitterige, von flachen Bogenfalten durchzogene Mantelhülle das Ansehen der Gestalt. Dem Ministranten zur Rechten in pelzverbrämter grüner Tunica, die hohe Kappe auf dem blonden Haar, ist links ein Diener gestellt, dessen jugendliches Gesicht in dem leeren Munde geringes Verständniss für die Wirksamkeit des Heiligen verräth. Gegenüber humpeln ärmlich gekleidete Kranke auf Krücken herbei, und eine Frau mit blödem, weitgeöffnetem Munde und verstörter Miene wird vor den Bischof geführt, der für die Leidende des Himmels Hilfe erfleht. Unter dem Thorbogen erscheint St. Wolfgang dann noch einmal neben der geheilten Frau und sieht den ausgetriebenen Teufel raschen Fluges durch die Luft enteilen. Steife Figuren in schnittig gefalteter, bisweilen prall anliegender Gewandung, sind zu beiden Seiten des doppelfarbigen Portals in gesonderten Gruppen aufgestellt, die sich nur widerstrebend zu einem Ganzen verbinden. Die Schwächen der Raumvertheilung und der Charakteristik werden durch die Sorgfalt der Technik in den Hauptfiguren, Feinheit der Farben, die in dem Luftton mit dem Himmel über den Köpfen der Kirchenväter stimmen, wirksame Vertheilung von Licht und Schatten und die beschränkte Perspective einer Häuserzeile nur ungenügend ausgeglichen.

Als Vater der Armen waltet St. Wolfgang in dem oberen Bilde, indem er von der Freitreppe eines Hauses seinem Verwalter gebietet, an die Bedürftigen Getreide aus dem Speicher zu vertheilen. Vor der Luke hat ein Barfüsser in grünem Frack und weissem Hemde seinen Sack geöffnet, eine Frau, in deren Gesicht der Hunger seine Runen eingegraben, beide Arme bittend zu dem Heiligen emporgestreckt, indess ihr Kind in ärmellosem Kleide lachend auf das unverhüllte Knie des Bettlers schaut. Grobgezeichnete, hier und da fast an Caricatur streifende Gestalten geben ein bewegtes Bild des Strassenlebens, über das der vorgeneigte Kopf des Bischofs hoch emporgehoben ist. Welcher Gegensatz in dem Elephantenrücken des rothhaarigen Armen, der in grünem, aufgeschlitztem Beinkleid schwerfällig den gefüllten Kornsack trägt, zu der Figur jener Frau, die aus dem Schatten des Thorgewölbes mit einem Kübel auf dem Kopf so leicht daherschreitet, als sei die Dienstbarkeit nur eine Lust! So plump der Reiter in rothem Wams, so ausdrucksvoll ist das Profil des Almosenempfängers, aus dessen Blick dankbares Vertrauen zu seinem Wohlthäter strahlt. Staunend betrachtet des Bischofs Gehilfe das Strassengewimmel, dessen wechselvolle Bilder ein Knabe vor dem Pfeiler unbefangen vorübergleiten lässt; sorgenvoller schaut ein Mann über das Geländer auf den Zuzug der Bedrängten, unter denen ein Greis mit grünem Käppchen auf dem Silberhaar am Stabe sich naht: von ungetheilter Befriedigung ist die Miene des Schaffers erfüllt, der in feuerfarbenem Kleide durch die Maueröffnung Maass auf Maass der Liebesgabe in den Sack der Dürftigen leert. Wenn über die Dächer der Häuserreihe nur wenige Berge aus blauer Ferne sich heben, so leuchtet doch der Himmel in dem feinen Luftton der Predellabilder über die Architektur und die Staffage entfaltet in den buntgekleideten, hier und da verkürzten Gestalten eine reiche Scala des Gefühls.

Mit der Predigt des Heiligen schliesst der äussere Bilderkreis. Von der Kanzel einer Kirche, deren Mauergefüge keinen Durchblick in das Freie erschliesst, richtet der Bischof das umflorte Auge auf die Hörer des göttlichen Wortes, dessen Wirkung der Teufel mit verwirrendem Blendwerk aufzuheben sucht. Einem Wasserspeier gleich hockt auf dem Ende eines Balkens gegenüber mit gehörntem Kopf, geringeltem Rücken und Fledermausflügeln der Widersacher alles Guten und bläst aus trichterförmiger Röhre einen Regen bunter Farbenstrahlen auf die Kirchengäste, deren Gesichter fast ausnahmslos nach aussen gewendet bleiben. Vor den Bänken kniet eine Jungfrau, die in lichtem Gürtelkleide und phantastischem Kopfputz, beide Hände auf dem Rücken, die Schönheit ihrer Körperformen in günstiges Licht zu stellen sich bemüht, doch nur das Missvergnügen eines minder hübschen Mädchens weckt, das zwischen dem schlaftrunkenen Mütterlein und einer begeisterungsvollen Lauscherin den Putz und das Gebahren der hoffärtigen Dirne strenger Musterung unterzieht. Daneben lenken zwei Frauen Sinn und Gedanken von dem Evangelium auf einen Jüngling, der die Schreckgestalt des höllischen Versuchers erblickt und mit Entsetzen auf die Zauberkünste des Farbenmischers starrt. Ruhiger, doch mannigfach bewegt bleiben die Mienen der Männer, welche hinter den Frauen bedeckten Hauptes hier dem Wort des Priesters lauschen, dort leise Unterhaltung beginnen oder ferner Zeiten, ferner Dinge sinnen. Während ein Gast den Rücken an die Kanzel lehnt und der Nachbar seinen Kopf ermüdet senkt, scheint der Ministrant am Fuss der Treppe das Spiel des Zauberers zu ahnen, nach dessen Farbenregen ein junger Mann — am Filzhut leicht herauszufinden — mit Staunen und Verwunderung späht. Dunkelfarbige Gewänder verhüllen die Gestalten, Tücher und Hüte beschatten oder bedecken die lebensvollen Köpfe, deren schlichte Natürlichkeit die Cultur des christlichen Volkes gegen den Schluss des 1. Jahrtausends versinnlichen soll. Für diese Aufgabe mochte der Maler die derben Brüche und Parallelfalten der Kleiderhülle, das grobe Colorit, die stumpfere Form der Gesichter, die plumpe Gliederung des Mundes, dessen vorstehende Oberlippe einen niedrigen Bildungsgrad bezeichnet, und die dunkle Steinfarbe der Architektur angemessener erachten als feine Modellirung und Durchgeistigung der Züge oder Verklärung der Gruppe durch des Himmels heiteres Licht. Bei dieser Herabstimmung des künstlerischen Ideals vermochte er die widerstrebenden Empfindungen der weltlich gesinnten Gemüther in anschaulicher Wahrheit zur Erscheinung zu bringen und wusste durch die äussere Erhebung des Predigers hoch über die Laienwelt zugleich den Abstand der Gelehrtenbildung von der Unwissenheit des Bürgerstandes anzudeuten.

Obwohl die Scenen aus St. Wolfgangs Leben durch prosaische Auffassung, genrehafte Züge und — theilweise — leichte Ausführung von den liebevoller ausgeführten Darstellungen der Mittelreihe unterschieden sind, indem spiessbürgerliche Gesichter, buntscheckige Kleiderstoffe, matte oder grelle Farben die Vorzüge mindern, welche lebensvolle Einzelfiguren, übersichtliche Gruppirung — in der Predigt — und das architektonische Beiwerk auch diesen Tafeln verweben, so sind die Aussenmalereien doch über handwerksmässige Flachheit erhoben und das Werk eines Künstlers, der seine Eigenheiten in



ST. CHRISTOPHORUS.

Vom Altar zu St. Wolfgang (Rückseite).



Pacher's Werkstatt ausgebildet hatte. Die Vergleichung mit tirolischen Kunstdenkmalen von derselben Hand lässt schliessen, dass Hans Pacher dieser Mitarbeiter des Brunecker Meisters war.

Wie in Gries birgt die Rückwand des Altars figuralen Schmuck. Zu beiden Seiten des Riesen Christophorus auf dem ungetheilten Mittelfelde stehen unter Baldachinen je vier Kirchenheilige als Träger evangelischer Tugenden. Blickt man in das wettergebräunte Gesicht, auf den gewaltigen Rumpf und die nervigen Glieder des christlichen Hercules, der in dem prächtig modellirten Kopf mit dunklem, grün umbundenem Haar, wie in den muskelstarken Armen und Waden ein nicht geringes Maass von Willenskraft und Leistungsfähigkeit erweist, so muss man den Beruf des Heiligen zu Heldenthaten erkennen. Und doch athmet der Ferge immer schwerer auf dem Gange und die braunen Augen heften sich verwundert auf den Knaben, der in dem heiteren, überaus verständigen Gesicht harmloser Freude an der Ueberraschung des Riesen Ausdruck gibt. Wie vom Sturm getrieben, flattert Christophs rother Mantel, dessen dunkelbraun schattirter Stoff mit grösserer Natürlichkeit als bei den Kirchenfürsten Wolfgang und Erasmus um den Stab sich windet, über dem Wasserspiegel; wie der linke Unterarm mit grobgeschnittenen, nicht steifen Fingern aus dem knitterigen Aermel sich schiebt, sind auch die Schenkel bis zum Knie entblösst, und die verschränkten Füsse schimmern durch die verdunkelte Flut, in deren Wellenringen eine Sirene sich wiegt. Weniger vortheilhaft ist die Stellung des Kindes, das, auf den Scheitel des Fährmanns gestützt, den linken Fuss aus dem blassvioletten Kleide schiebt, in dem kräftiger schattirten, segelartig um den Kopf gebauschten Mantel jedoch eine reizende Zierde trägt. Während die Lasurfarbe von Christophs gelbgrünem, faltenreichem Kleide geringe Veränderungen erlitten hat, sind der bewölkte Himmel und die Gewandung des Kindes verblichen, die Oelfarben eingetrocknet, ihres Glanzes beraubt. An dem Gestade des trügerischen Sees hat Michael Pacher den Patron der Schiffer zu einem würdigen Seitenstück des Glaubenshelden ausgestaltet, den die Bevölkerung als Wunderthäter und als Gründer ihrer Kirche verehrt.

Dem dienstbaren Helden sind die Heiligen Aegidius, Hubertus, Clara und Elisabeth auf einer, Franciscus, Othmar, Ulrich und Erasmus auf der anderen Seite gereiht. Wie jede Figur in abgeschlossenem Rahmen den Beziehungen zur Aussenwelt entzogen bleibt, so erklingt aus ihren Mienen jene feierliche Stimmung, deren leiser Ton den Gottesfrieden an geweihter Stätte verkündet. Die statuarischen Gestalten bewahren eine Freiheit der Haltung, als ob ihnen der weiteste Raum erschlossen wäre, und wissen ihre Gewandung in leichtem Wurf um die Glieder zu legen. Während die Stifterin des Clarissinnenordens in dem feingeschnittenen Munde und forschenden Auge des jugendlichen Angesichts die Klarheit ihres Geistes, in der vornehmen Miene das Selbstbewusstsein ihrer Würde enthüllt, bietet das geneigte Haupt der Landgräfin von Thüringen durch die Mischung leichter Sorge um das Wohl der Armen mit gläubigem Gottvertrauen für den entschwundenen Blütenflor Ersatz. Reicher als die schlichte Gewandung der Fürstin ist die Ordenstracht der Nonne, deren Kopftuch in weichen Knitterungen auf den braunen Mantel niederhängt und deren

Symbol durch die krystallinischen Formen der Gothik das Auge erfreut. — In der oberen Reihe stehen Hubertus in goldenem Lockenhaar, ein Hirschgeweih mit dem Crucifixus umfassend, und Aegidius, dem ein schlankes Reh mit durchschossenem Halse hilfesuchend naht. Der fürstliche Jäger trägt in den frauenhaft weichen Zügen ein liebliches, von sanfter Empfindung durchleuchtetes Gepräge und hat die elastischen, von blinkendem Stahl umschlossenen Glieder mit rothem Mantel leicht verhüllt; des Eremiten schlafferes Gesicht scheint von Besorgniss und von Mitleid für das verwundete Thier zu zittern; die Faltenbrüche seiner dunklen Mönchsgewandung werden nur bei günstiger Beleuchtung von dem Tuch des Stabes abgehoben.

Mit gleicher Klarheit sind den trefflichen Gestalten des Barfüssers und des Bischofs Ulrich auf der südlichen Seite die Charakterzüge hochbegabter Naturen eingebildet; während Franciscus in dem Feuerblick tiefliegender, dunkel umschatteter Augen die Glut einer Empfindung verräth, welche jede Fiber durchdringt, bezeichnen verschleierte Lider und die träumerische Miene den Seelenfrieden des zweiten Heiligen, der im Schauen göttlicher Geheimnisse der Welt und ihrer Freuden vergisst. Wenn das lichte Colorit des Gesichtes und die weisse Farbe der Alba auf den lautern Sinn des Bischofs von Augsburg deuten, so entsprechen die Wundenmale, das braune Ordenskleid und der graubraune Ton des Kopfs mit dunklen Brauen, dunklem Haar, der schwärmerischen Begeisterung des Franciscanermönches, dessen Zeichnung jedoch nicht völlig mit dem Porträt des Ordensstifters in der Unterkirche St. Francisco zu Assisi stimmt, wo das schmale, von kurzem schwarzen Bart bekränzte Gesicht mit starren, weitgeöffneten Augen, gedrückter Nase, hohem Vorderkopf, den asketischen Charakter schärfer zur Erscheinung bringt. — Verwandte Gegensätze des inneren Lebens durchdringen das letzte Figurenpaar: das umschattete, von leichten Furchen durchzogene Haupt des Märtyrers von Antiochien und das weichgerundete, in heiterem Frieden strahlende Gesicht des Abtes von St. Gallen sind Cabinetstücke der Seelenmalerei. Im funkelnden Ornat bewahrt Erasmus schlichte Demuth und die wehmuthvolle Miene erhält durch den Ausdruck glaubensvoller Zuversicht einen idealen Zug. Das Buch des Heils in beiden Händen, das Fässchen auf dem Arm, vertieft St. Othmar unter wonnigem Behagen sich in den Geist der Schrift. Damit des Lichtes Glanz die Sinnesthätigkeit nicht störe, hält der Heilige die Augen fast geschlossen; die Lippen ruhen regungslos und doch möchte man auf die stimmungsvollen Worte lauschen, welche des Mönches Freude an geistiger Forschung, an sinnigem Gedankenspiel vielleicht im nächsten Augenblick bekunden.

Nicht philosophische Systeme, nicht dogmatische Lehren, wohl aber Einzelzüge christlicher Gesinnung hat der Künstler klar und wahr in diesen Köpfen heiliger Männer und Frauen abgespiegelt, der Laienwelt die Harmonie der Seelenstimmung in Leid und Freude des irdischen Daseins vor das Auge zu führen. Die lebensvollen Züge weisen auf die Hand desselben Meisters, der die Bilder aus dem Marienleben schuf, dem aber für die Aussenseite gröbere Farbenmischung, flüchtigere Pinselführung und die Verwendung dunkler Töne geeigneter als Farbenpracht und Feinheit der Gestaltung erschien. Zudem

stimmt der braune Oelanstrich des Bildgrundes die Farbenwirkung nicht unerheblich herab und die lässige Behandlung untergeordneter Theile erzeugt hier und da einen fremdartigen Zug. Allein es mindert nicht die Meisterschaft der Individualisirung, dass Hände und Füsse bisweilen steif, die Aermelfalten Othmars wie aus Holz geschnitzt erscheinen, dass dem Colorit die leuchtende Durchsichtigkeit der Flügelmalereien, den braun und gelbgrün, violett und schwärzlich schattirten Gewändern stoffliche Feinheit fehlt und unter dem verblassten Himmel der Mittellandschaft bräunlich trübes, von gelbgrünem Schilf umsäumtes Wasser des Riesen Füsse umspült.

Das Doppelfeld der Predella erfüllen die Chronisten des Evangeliums, deren naturalistische Köpfe auf ihren Ursprung aus den Schichten des Volkes weisen. Marcus und Lucas tragen bäuerisch derbe Gesichter und versuchen mühsam, aus dem Text der Schrift geistige Belehrung zu schöpfen. Bezeichnender als die flache Kappe auf dem schlichten Haar, das grobe Kleid und der Umriss des Kopfes ist der schwache Schimmer des Verständnisses, das aus den halbgeschlossenen Augen, wie durch die Brillengläser dringt, und der einfältige Zug des Mundes in dem Bemühen, Silbe um Silbe in Laute zu fassen: Sinn und Seele sind in vollem Maasse zur Entzifferung der Runen angespannt. Auch Matthäus' wenig feineres Gesicht wird von Unmuth über die Räthsel der Schrift getrübt; doch unablässig ringt der Jünger nach Erfassung der geheimnissvollen Lehre, ohne die Beharrlichkeit in der fortgesetzten Uebung zu verlieren. Selbst Johannes ermangelt voller Sicherheit in der Beherrschung des schwierigen Stoffs. Wenn die sorglose Ausführung in der Nähe fast das Auge verletzt, so gewinnen die Köpfe schon von der Wand des Chors an Plastik der Form und physiognomischer Bedeutung, und man erkennt auch in dem ringellockigen Haupt des Lieblingsjüngers Michael Pacher's Hand, die dem halbgeöffneten Auge, wie dem kantigen Munde den Ausdruck zweifelhafter Ueberlegung verlieh. Im raschen Fluss der Arbeit beachtete der Künstler nicht, dass die Füsse des Stiers zu schwach geriethen und zu den naturgemässen Flügeln des Aars der schnepfenförmige Hals gar wenig passt; absichtlich mied er lichte Töne und dämpfte durch gebrochene Mittelfarben die Kraft der Carnation, durch tiefe Schatten die Wirkung der Draperie oder überliess dem Gehilfen das Nebenwerk, zu dem auch der Engel des Matthäus zählt. So schuf er auf der Rückwand des Wolfgangaltars Porträtgestalten, die seine Farbenskizzen an dem Grieser Schrein durch Wahrheit des Empfindungslebens übertreffen und sich den Meisterschöpfungen der vorderen Flügelgemälde nicht unwürdig an die Seite stellen.

Muthmasslich bezeichnet die Weihe des neuerbauten Chors 1477 den Beginn seiner Arbeit an dem grossartigen Werke, dessen Schrein von 1479 datirt. Die Inschrift auf dem Flügelrahmen meldet, dass Abt Benedict von Mondsee diesen Altar 1481 durch Michael Pacher aus Bruneck verfertigen liess, der hierdurch für den Schöpfer des gesammten bildnerischen Schmuckes ausgegeben wird. Die Mitarbeiter konnten demnach nur nach seiner Weisung, seinen Plänen an dem Altar thätig sein, und dieser Voraussetzung entspricht die Beschaffenheit der Malerei wie der Sculptur. Die Flügelbilder sind von

einer und derselben Hand entworfen, die auch an der Ausgestaltung des inneren Kreises wesentlichen Antheil nahm, während sie bei den äusseren Gemälden aus dem Leben des Kirchenpatrons dem Gehilfen grössere Freiheit liess. Die starken Verkürzungen einzelner Figuren erscheinen in jeder Bilderreihe — an den Engeln der Geburt Christi und der Himmelfahrt Mariä, wie in der Steinigung und Krankenheilung — als Eigenthümlichkeit des Meisters, der in den Mittel- und Aussenbildern durch Züge italienischer Architektur, durch Trachten und Geräthe seine Kenntniss von Italien verräth, in der Farbengebung und reliefartigen Modellirung verschiedener Gestalten an Mantegna's Weise erinnert. So wenig als die Taufe Christi in Freising und die Flügeltafeln Friedrich Pacher's in Ambras, zeigen die tirolischen Malereien des Mitarbeiters an den Wolfgangbildern Vertrautheit mit italienischer Kunst. — Wenn die wichtigsten Schriften aus dem Archiv des Stiftes Mondsee — dem die Pfarre St. Wolfgang unterworfen war —, wie verlautet, 1792 in die Hofbibliothek zu Wien gekommen sind, so ist von der Durchforschung dieses Documentenschatzes noch urkundliche Beglaubigung über den Kirchen- und Altarbau zu erwarten. Zwar reichen die im fürstlichen Besitz verbliebenen Rechnungsbücher nur bis in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zurück und viele Folianten tragen beschriebene Deckel, welche von älteren Büchern stammen; allein da nicht bloss Briefe eines bairischen Herzogs an den Prälaten Benedict, sondern auch Abschriften einiger Pergamente aus dem 14. Jahrhundert erhalten sind, während alle Nachweise über die Kirche des heiligen Wolfgang fehlen, so dürften die vermissten Rechnungen wohl noch in Wien geborgen sein.

Das Denkmal selber ist bei dem Brande des Kirchendaches 1480 unversehrt und eine Zierde des freundlichen Ortes geblieben; dem Meister wurde nach der Rückkehr in die Heimat die Errichtung eines Altars zu Ehren des heiligen Michael für die Marienkirche in Bozen übertragen, von dem ein Stiftbrief der Gansnerin zu den Kosten die einzige Kunde gibt, und im Sommer 1484 die Aussicht auf Schöpfung eines grösseren Werkes in Salzburg eröffnet. Aus dem Briefe des Bürgermeisters vom 20. August 1484 an Virgil Hofer: »ytz zu Rotunburg« erhellt, dass dieser Michael Pacher zur Herstellung der Salzburger Tafel empfohlen und aus eigenen Mitteln einen Beitrag von tausend Gulden zu dem Werk verheissen hatte. »Auf ewr Schreiben,« heisst es wörtlich, »haben wir vns mit dem Maister Micheln des berurten Werchs halben vertragen vnd ain abred Innhalt zwayr Spanzetl gemacht, der Abschrift wir hie Innbeflossen senden. — So wellet Ir mit Ewren tawsent gulden anfahen vnd die von erst ausgeben.« Hofer's Antwort bekundet dessen Wohlgefallen an dem Vertrage mit Pacher, dem er schon hundert Gulden mit der Bitte »auf das allerfurderlichist zu dem Werch zu greiffen« und mit dem Versprechen gegeben habe, weitere Zahlung des Versprochenen zu leisten. Im November erfloss an den Künstler die zweite Mahnung zur Ueberlieferung der Zeichnung, da das Holz geschlagen sei und der Goldschmied Wolfhart ohne die Visirung keine Arbeit vorzunehmen wisse. Am 7. April 1486 liess der Stadtrath den Propst von Berchtesgaden um etliches Zeug zu dem Werke bitten, das die Bürgerschaft »in vnser frawen pharrkirchen zu Salzburg auf den höchsten altar

Aufzurichten fürgenommen«. Vermuthlich hatte Pacher den Riss des Altars eingesandt, war aber in Tirol verblieben. Vom 25. März 1488 datirt seine Quittung an die Pfarrgemeinde Gries über 950 Gulden Rh. für den Altarbau. Mit dem Ruhm des Meisters war der Massstab für die Schätzung seiner Leistungen gestiegen und die Fülle neuer Aufträge wohl der Anlass zur Verzögerung der Salzburger Angelegenheit. Noch im December 1492 wird der Künstler bei der Raitung Friedrich Pacher's in Bruneck unter den Zeugen genannt, und erst von Neujahr 1495 an ist seine Spur in Salzburg anzutreffen. Hier zahlte der Kirchenpropst an Gabriel den Seydenater elf Pfund Berner Zins für Michael Pacher's Wohnung und vergütete ihm für 1496 den gleichen Betrag; mehrfache Rechnungsnotizen im Jahre 1497 bezeugen, dass der Maler nach kurzem Besuche seiner Vaterstadt im Frühling 1496 mit ungetheilter Kraft sich der verspäteten Arbeit bis zu seinem Tode hingegeben habe.

Wie Virgil Hofer, erlebte Michael Pacher die Vollendung dieses Werkes nicht mehr, für das er noch am Samstag nach Ulrici 1498 »dreizig Pfund Berner« erhob, während sein Eidam Caspar Newnhauser aus Claussen im November »inhalt der spruchbrief« dreihundert Gulden Rh. als Rest empfing und in der Quittung vom December 1502 bestätigte, dass der Maler 1484 »ain taffel vnd berch zu saltzburg aufzerichten angenommen, doch den sarch daran vor seinem absterben nicht ganz volpracht« und dass der Arbeitslohn 3300 Gulden Rh. betragen habe. Mitten im rüstigen Schaffen war Pacher von der Erde abberufen und der Kunst entrissen worden. Der Altar ist — bis auf die lebensgrosse Rundfigur der Mutter Gottes — verschwunden und das Fragment nach Restaurirung der Beschädigungen in den neuen Hochaltar gefügt; aber noch in dieser Verschleierung enthüllt das ernste Antlitz der Madonna die gereifte Weltanschauung und weihevolle Empfindung des Künstlers, der die Himmelskönigin in demuthvoller Haltung als Vermittlerin der Erdenkinder bei dem Himmelsvater ausgestaltet hat. Als die Sculptur zum Schmuck des Altars für die Maiandachten 1865 abgenommen wurde, fand man die Knie der Madonna abgeschlagen, des Kindes Arme mit Charnieren für den Ueberzug der Kleiderhülle versehen und beide Figuren in den Farben alter Zeit. Professor Spatzenegger liess die Gruppe photographiren und gab von ihrer Beschaffenheit eine anschauliche, nachstehend auszugsweise wiederholte Schilderung. »Die ausgehöhlte, vier Fuss zwei Zoll hohe, sitzend dargestellte Hauptfigur des Altarschreins ist aus weichem Holze geschnitzt, das Haupt mit einem Tuche so bedeckt, dass der Vordertheil des Scheitels und das blonde, niederwallende Haar sichtbar bleiben. Mit der linken Hand stützt Maria das Kind, in der Rechten hält sie eine blaue Traube; das enganliegende, unter der Brust erweiterte Kleid zeigt die schönen Formen des Körpers und verschwindet unter dem prachtvollen, mit Nelkendessin besetzten Mantel, der die Glieder in reichem Faltenwurfe umhüllt und vor der Brust sich straff zusammenschliesst. Des Kindes unbekleidete Figur von massigem Körperbau, dessen überkräftiges Aussehen wenig an die schwächlichen Christuskinder der Gothik erinnert, hat einen grossen, des Haars beraubten Kopf und ein frisches, frei zur Linken

in die Kirche schauendes Gesicht, lässt aber die ursprüngliche Stellung der Arme zweifelhaft«[8]).

Auch in der erneuerten Fassung bildet die Statue der Mutter eine würdige Schöpfung des Meisters, der so erfolgreich nach tieferer Erfassung des Madonnenideales rang. Erinnern Stirn und Augen des geneigten Angesichts an die Jungfrau in Gries, so gleichen Kinn und Wangen mehr dem Umriss der Sterbenden auf dem Wolfgangaltar. Maria thront in der Vollkraft des Lebens



mit schwellenden Körperformen auf dem Sessel als irdische Magd des Herrn. Von der rechten Seite sieht man die Erhebungen der Stirn unter dem wellig gerieselten, rückseitig aufgelösten Haar in grosser Deutlichkeit und die Nase fast bis zum Munde herabgezogen, der die kantige Ober- und die feingebogene Unterlippe fest zusammenschliesst. Nicht Freude an dem Schein des Schönen, nicht Liebe zu dem erblühenden Kinde — wie auf der Uttenheimer Tafel —

[8]) Beiträge zur Geschichte der Pfarr- oder Franziscanerkirche in Salzburg. Von Dr. Leopold Spatzenegger. (Aus den Mittheilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, IX. Band, 1869.)

leuchtet aus den verschleierten Augensternen: Blick und Miene künden weihevolle Stimmung, stillen Frieden, gottergebenen Sinn, und diesen idealen Gehalt versinnlicht das Profil der linken Seite in ungeahnter Weise, indem es Stirn und Nase, den schweigsamen Mund und das sanftgebogene Kinn in feinen Linien verbindet und das seelische Leben reiner als die Vorderansicht zur Anschauung bringt. Wie der photographische Schattenriss der alten Sculpturen ergibt, lässt der Goldstoffmantel die Parallelfalten des Kleides vor der Brust und die tieferen Theile des Leibes frei um sich in freiem Wurf über die — verstümmelten — Kniee und auf den Boden zu breiten. In weichen Bögen ist die Unterseite des Mantels aufgerollt, dessen reicher, von den Sesselpfosten zusammengepresster Stoff in dem Schattenspiel der Faltenbrüche die Kunst der technischen Behandlung klar erkennen lässt. Offen blickt das Kindlein in die Weite, sorglos stellt es beide Füsse auf der Mutter Schooss und zeigt in der lachenden Miene, wie in der behaglichen Stellung seiner leichtverhüllten Figur ungetrübte Freude an dem Reiz der Sinnlichkeit. Die Haare sind rasirt, die Arme geknickt, die Zehen abgeschlagen, und dem Kugelumriss des Kopfes gibt die kurze Nase ein schwaches Relief, das wagerechte Ohr unschöne Gliederung; aber die Grübchen in den Wangen, die geöffneten Lippen und die blitzenden Augen spiegeln das Lustgefühl so klar und treffend, heben den Gegensatz zu dem Seelenfrieden der Madonna so lichtvoll hervor, dass man die völlige Beseitigung des Kindes als einen empfindlichen Verlust für die Kunst beklagen muss. — Es ist nicht ohne Reiz, die Schnitzfigur der Himmelskönigin in Gries mit dem Salzburger Fragment zu vergleichen, das die Grundzüge der älteren Schöpfung in freierem Fluss der Linien festgehalten hat. Die Wandlung von jugendlicher Unschuld zu der Demuth eines tief religiösen Gemüths in beiden Köpfen ergibt des Meisters Fortschritt in dem Studium der Natur und der Versinnlichung des inneren Lebens; die Auffassung der letzten herrlichen Gestalt kennzeichnet Pacher's Streben, das Gesetz der Gothik mit dem Geist der Renaissance zu erfüllen, wirft aber auch ein Streiflicht auf die Läuterung seines Charakters durch den Adel der Kunst und die Weihe der Religion.

Da keine Chronik, keine Zeile von der Hand des Meisters den Schleier seines Lebensbildes lüftet und die erhaltenen Werke nur eine beschränkte Uebersicht der künstlerischen Wirksamkeit gestatten, so bleibt das Schicksal und die geistige Entwickelung des Mannes noch in Dunkel gehüllt. Während auf der Uttenheimer Tafel Goldgrund und die Symmetrie der statuarischen Gestalten an Werke der Cölner Schule, die Engel an das Münchner Krönungsbild gemahnen, deuten Leuchtkraft der Farben und Lebenswahrheit der Figuren auf die naturalistische, durch Jan van Eyck begründete Richtung der flandrischen Kunst. Feinheit der Zeichnung und der Farbenmischung, Sorgfalt der Pinselführung, welche die Schattirung in sanften Uebergängen durchzuführen weiss, ergeben schon auf diesem Jugendwerke Sicherheit der Hand und volle Vertrautheit mit dem Geheimniss der Oelmalerei, ohne den Einfluss der Werkstatt zu verleugnen. — Das Dreikönigsbild eröffnet durch das Holzgerüst der Hütte eine Fernsicht auf das Gold des Himmels und die Gebreiten der Landschaft mit den Thürmen einer deutschen Stadt am Ufer des Sees. Die Spiegelung

der Schiffe im Wasser und die Perspective des Hintergrundes bezeugen das Verständniss für den Zauber des Lichts und Empfänglichkeit für die malerischen Erscheinungen der Natur; die räumliche Vertheilung der Gruppe und die Individualisirung der männlichen Figuren künden das Wachsthum der Kraft für die Composition und die Charakteristik, aber die Gestaltung des Gebirges verleugnet Natürlichkeit der Gliederung.

Tiefere Blicke in die Befähigung des Meisters erschliesst der Altar zu Gries, dessen Schnitzwerk eine neue Richtung seiner bildnerischen Thätigkeit enthüllt, die zwar in dem Streben nach malerischer Wirkung eine verwirrende Unruhe in der Gewandbehandlung erzeugt und durch überhäufte harte Faltenbrüche die Körperformen vielfach verhüllt, in Haltung und Bewegung der Gestalten, wie in dem Ausdruck der Köpfe dagegen durch naturgemässe Verkörperung der sinnlichen Erscheinung und der Seelenstimmung erfreut. Bis auf geringe Aenderungen stimmt die Mittelgruppe mit dem Krönungsbilde der Pinakothek, und die schwebenden, in lichter Oelfarbe gemalten Engel des Hintergrundes bewahren mit den Münchner Musikanten der unteren Reihe eine Aehnlichkeit, welche kaum als Spiel des Zufalls angesehen werden kann. Aus den flüchtigen Skizzen an der Aussenseite des Schreins erhellt des Meisters Geschick zu rascher, umrissartiger Gestaltung und zur Versinnlichung von leidenschaftlichen Affecten oder schmerzlichen Empfindungen, wie sie in höherem Grade und tieferer Wahrheit die realistisch durchgebildeten Züge des Crucifixus in Bruneck durchdringen.

Formenschönheit, lichter Glanz und Harmonie der Farbe, feine Zeichnung und würdige Auffassung der Figuren verliehen den Fresken des Welsberger Stöckels eine Bedeutsamkeit, von der die farblosen Zeichnungen nur eine verblasste Vorstellung vermitteln. War das Seelenleben der Frauen noch knospenartig verhüllt, die Gliederbildung hier und da den steifen Händen der Uttenheimer Figuren verwandt, so trugen die Apostel, wie die Kirchenväter und die Gestalten der Kreuzigungsgruppe um so ausdrucksvollere Züge, die Gewänder weiche Faltenbrüche und die Architektur bot dem Maler Gelegenheit, an der perspectivischen Darstellung geschlossener Räume mit flacher und gewölbter Decke seine Studien der Theorie zu erproben. Ein Blick auf den Kopf des Bischofs Ulrich, wie ihn Grubhofer in den feinen Linien des Originals und in dem Zauber der leuchtenden Farbe nachgebildet hat, lässt den Werth dieser Porträtgalerie für die Würdigung ihres Schöpfers erkennen.

Doch alle früheren Erzeugnisse werden durch den Wolfgangaltar übertroffen, der an Pracht und Schönheit mit den besten Werken jener Zeit in Deutschland und in Oesterreich sich messen darf. Mit dem Hymnus ehrwürdiger Gestalten in dem Himmelsdom verbinden sich die lyrischen Klänge in den Scenen aus dem Marienleben und die Elegie von dem Tode der Madonna zu einem feierlich ernsten Chor, und wie jenes hehre Denkmal deutscher Bildnerei, tragen die Goldgrundgemälde den Stempel künstlerischer Meisterschaft. So kraftvoll dort des Weltbeherrschers Majestät, so klar der Jungfrau Lieblichkeit, der Engel anmuthvolle Schönheit oder die ernste Würde der Kirchenfürsten in dem laubig umrankten, durch die Formenpracht spätgothischer

Ornamente verzierten Heiligthum zur Erscheinung gelangen, so grosse Gegensätze der Empfindung versinnlichen die reizenden Gestalten in der Hütte zu Bethlehem und die trauernden Apostel an dem Sterbebett der Himmelskönigin. Nur die Anschauung dieser Farbenschöpfungen vermag den Liebreiz der Madonna vor dem Kinde, vermag den Zauber jener leichtbeschwingten Boten zu erfassen, die hier in das Sparrwerk der Hütte ihre beweglichen Glieder verstricken, dort im Fluge durch den Aether schweben: die seelenvollen, von naiver Frömmigkeit und emsiger Geschäftigkeit erfüllten Züge und die zierlichen, nicht selten kühn verkürzten Gestalten dienen beiden Gemälden zu poetischer Zier. Durch das ernste Gepräge und die porträtartige Treue der Rabbiner und Zeugen, wie durch die Perspective der gothischen Halle übertrifft die Beschneidung das minder glücklich entworfene, doch nicht bedeutungslose Bild der Opferung: unbeengt durch architektonisches Gefüge sind die Apostel um das Ruhebett der Freundin gepaart und die Schattirungen wehmuthvoller, schmerzlicher Empfindung in ihren charakteristischen Köpfen mit realistischer Kraft und Klarheit abgespiegelt, während das durchgeistigte Antlitz der Madonna und des Himmels goldener Schein auf die irdischen Gestalten einen Abglanz idealer Verklärung legen. So hat der Maler in dem stimmungsvollen, von rundem Bogen überwölbten Bilde nicht bloss des Erdendaseins Schranken durch den Ausblick auf die Unendlichkeit des Seelenlebens aufgehoben, sondern auch seiner Begeisterung für bedeutsame Erscheinungen der Wirklichkeit und dem Aufschwunge der Phantasie in den Bereich des Uebersinnlichen Verwirklichung gegeben — hier wie dort die Mannigfaltigkeit der äusseren Erscheinung und den Reichthum des inneren Lebens zu harmonischer Einheit verbunden, dem bald das Kind, bald die Madonna als geistiger Mittelpunkt dient.

Minder feierlich wirken die Schilderungen aus dem Leben Christi, in denen die Mitwirkung einer zweiten Hand — wie schon auf der Olanger Tafel — den einheitlichen Charakter der Darstellungen trübt. Obwohl das Maass der Betheiligung an der Vollendung jedes einzelnen Entwurfes unbestimmbar bleibt, erweisen viele Köpfe doch die Bilderschrift des Meisters, der nicht bloss die Apostel und die holden Frauen auf der Hochzeit zu Cana, sondern auch den Teufel, wie die Schriftgelehrten und Pharisäer durch ergänzende Charakteristik oder selbständige Ausführung in der Eigenart ihres geistigen Wesens lebensvoller zur Erscheinung kommen liess. Die Farbenstimmung umfasst eine reiche Scala von Tönen, deren Harmonie jedoch bald kühles Weiss und schwärzlich dunkle Schatten, bald grelles Gelb der Stoffe oder gröberes Colorit der Gesichter unterbrechen; die Wandlungen der Mischung und des Glanzes in Christi violetter Tunica verrathen einen hohen Grad von technischer Geschicklichkeit. In der Architektur mindert fahles Grau den Zauber der Lichtreflexe und des Schattenspiels, dagegen mehren sich die Zeichen, welche auf die Kenntniss von Italien weisen. Wie nach Pacher's Tode der Schnitzer Michael Part zur Uebung seiner bildnerischen Kunst von Bruneck nach Carnien berufen wurde, so dürfte auch jener Meister schon Beziehungen mit diesem Nachbarlande unterhalten und hierbei zu einer Studienreise nach Padua Anlass gefunden haben. Sind die Einzelheiten der Landschaft, wie bei

Jan van Eyck, durch den Zauber des Lichts verbunden, das in der Taufe durch Regenbogenglanz an malerischer Wirkung gewinnt, so ist die Kunst der Perspective feiner als bei dem grossen Niederländer durchgebildet, der Uebergang zu den Fernen des Hintergrundes durch die Abtönung des Himmelslichtes, ohne Verschleierung der entlegenen Dinge, wirksam angedeutet. Fast darf es als ein Vorzug angesehen werden, dass Michael Pacher zur Vollendung dieser umfangreichen Malereien, wie zur Hilfe bei den Schnitzarbeiten Gehilfen seiner Werkstatt nach St. Wolfgang zog, indem der Altar nun den Schlüssel für die Bestimmung ihrer anderweiten Schularbeiten birgt.

Wenn sich die Bilder der Rückwand durch gröbere Farben, breitere Pinselführung, leichtere Behandlung der Kleiderstoffe und mancher Einzelheiten von den Flügelbildern unterscheiden, so tritt doch in der Colossalgestalt des Riesen, wie in den Köpfen der Kirchenheiligen der Stempel des Meisters unverkennbar an das Licht. Das durchgeistigte, von milder Wehmuth umflorte Antlitz des Erasmus — im Umriss dem Kopfe St. Nicolaus am Grieser Schrein verwandt —, die poetisch angehauchten Züge des Bischofs Ulrich und die Lebensfreudigkeit des Abtes von St. Gallen, der Buch und Weinfass als Symbole des sinnlichen und geistigen Genusses vereint, die edle Erscheinung der heiligen Clara, Hubertus' ritterliche Männlichkeit und die volksthümlichen Typen der Evangelisten offenbaren zweifellos die Eigenheiten seiner formgewandten, des Lebens Höhen und Tiefen mit gleicher Sicherheit erfassenden Hand.

Mit seltener Beharrlichkeit hat Pacher den Madonnencultus in der Kunst geübt, mit freudiger Hingabe aller Kräfte die Züge der Legende durch ernste Schönheit und die Lebenswahrheit der Gestalten, durch Kostbarkeit der Tracht und Farbenzauber in gehaltvolle Formen geprägt. Wenn der Tiroler dem religiösen Gefühl in seinen Heiligengestalten ergreifenden Ausdruck gab, so erfasste er in den Scenen aus Christi Leben auch weltlichere Regungen mit überzeugender Treue und Kraft: mehr und mehr entrang er sich dem Bann der Symmetrie und Regel, dem Gedankeninhalt freien Aufschwung zu gestatten. So eigenartig die Liebe des Malers für das Spiel der gothischen Formen und den Reiz des Lichts, so gross ist seine Schöpferkraft und das Vermögen, bei aller Sorgfalt für die Behandlung des Kleinen die Einheit und die Uebersichtlichkeit der Handlung festzuhalten, die Geheimnisse des geistigen Lebens in verständliche Zeichen zu fassen. Zauberisch wird das durchscheinende Colorit der Gesichter und der Augensterne Glanz durch die dunkleren Töne der Kleiderstoffe gehoben, wirksam sind die breiten Flächen der Gewänder hier und da mit Arabesken durchwoben und die schillernden Bogenfalten durch dämmerige Schatten vertieft. Die Verbindung der Malerei mit der Sculptur erzeugte anfangs einen Zwiespalt der Darstellung, allmählich überwand indess die Energie des Schnitzers diese Härten der deutschen — nicht erkennbaren — Schule, wie die Sprödigkeit des Stoffes und gelangte zu feinerem Gefühl für die Behandlung der Formen, wie es die Rittergestalten Georg und Florian in der Blüte, wie es die Salzburger Madonna am Schlusse seiner künstlerischen Thätigkeit bezeugen.

Auch wenn die genauere Durchforschung der Alpenländer für die Topographie der Kunstdenkmäler keine weiteren Funde aus Michael Pacher's Werk-

statt ergeben sollte, lassen die erhaltenen Werke doch ermessen, welche Ideale der Pionier flandrischer Kunst in den deutschen Süden getragen hatte. Wachsende Erfolge begleiteten sein Streben, den Schönheitssinn in immer edleren Formen, das Naturgefühl durch grössere Wahrheit des Empfindungslebens zu bethätigen und den Scenen aus der biblischen Geschichte und Legende einen Hauch der Poesie zu verweben; Wiederholung einzelner Motive dienten ihm zur Vertiefung der Charakteristik, die zugleich auf innigere Durchdringung mit dem Geist des Christenthums gerichtet blieb. Lassen seine lieblichen Madonnen und die hoheitvollen Heiligenfiguren den religiösen Sinn des Meisters ahnen, so spiegeln die Pharisäer und Juden, der Teufel und die Ehebrecherin die weltliche Strömung einer Zeit, in der die Vorboten der Reformation auch in Tirol eine Wandlung des geistigen Lebens vorbereiteten, das mehr noch als die veränderte Richtung der bildenden Kunst dem Mittelalter die letzte Grenze zog.

Keiner seiner Mitarbeiter hat die freie Weltanschauung und poetische Auffassung, keiner das Naturgefühl und die Gestaltungskraft des grossen Meisters erreicht. Wenn Hans und Friedrich Pacher in der Malerei den Einfluss der gemeinsamen Werkstatt wohl am treusten widerspiegeln, so fehlt ihren Schöpfungen doch Formenadel oder geistiger Gehalt. Unter den Sculpturen aus Pacher's Schule behaupten der Münchner und der Bozner Altarschrein den ersten Rang, aber sie zeigen zugleich bemerkbare Verschiedenheiten, die in dem kleineren Fragment auf dem Schlosse Tirol, wie in den Flügelaltären zu Tisens und Pinzon deutlicher hervortreten und so den Uebergang zu jenen Nachahmungen vermitteln, in denen Pacher's Vorbild nur in äusseren Zügen schattenhaft erkennbar bleibt.

Jeremias Falck in Schweden und seine schwedischen Stiche.

Von Dr. **Gustaf Upmark,**
Director des schwedischen National-Museums in Stockholm.

I.

Unter den vielen ausländischen Künstlern, die sich in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Stockholm um die kunst- und prachtliebende Königin Christina sammelten, nimmt Jeremias Falck, »Reginae Sveciae Calcographus«, wie er sich selbst zu nennen pflegt, eine der hervorragendsten Stellen ein. Ja es gibt unter ihnen wohl kaum Einen, der von der Nachwelt höher geschätzt worden ist, oder dessen Werke fleissiger gesucht sind. Schweden verdankt ihm die stattliche Reihe von gestochenen Portraiten, welche uns die Züge der Königin, ihres Nachfolgers und einer Menge damaliger Grössen, z. B. Axel Oxenstiernas und Gustav Horns, Per Brahes, Torstensons, C. G. Wrangels und anderer bewahrt haben. Für sein eigentliches Vaterland Polen hat Falck die charakteristischen und lebensvollen Bilder mehrerer Mitglieder der königlichen Familie, zeitgenössischer Magnaten und hervorragender Mitbürger von Danzig ausgeführt. Hierzu kommen noch Portraite von königlichen und fürstlichen Personen in Frankreich, von Dänen und Deutschen, Niederländern und Belgiern. Doch war es nicht das Portraitfach allein, in dem Falck thätig war. Er hat auch eine grosse Anzahl Zeit- und Sittenbilder, sogenannte Costümblätter, wenn auch mit mythologischen und allegorischen Titeln, ausgeführt; er hat ältere und neuere Gemälde wiedergegeben, er hat Werke der Architektur und Sculptur, Ornamente und Blumen gestochen; er hat für damalige Verleger Titelblätter, Illustrationen u. s. w. ausgeführt. Sein Werk, das wohl nirgends vollständig gesammelt ist und in dem sich viele äusserst seltene Kunstblätter befinden, rechnet wohl mehr als 400 Nummern. Indessen ist es nicht durch die Menge der Arbeiten allein, dass Falck sich auszeichnet, sondern auch durch den künstlerischen Werth derselben. Er kann in dieser Hinsicht und vor allem als Portraitgraveur mit den bedeutendsten Kupferstechern seiner Zeit auf gleiche Stufe gestellt werden. Ein scharfer Blick für das Psychologische, wie es sich in Ausdruck und Haltung ausspricht, eine feine und treue und zugleich selbständige und wahrhaft künstlerische Auffassung des Vorbildes, eine seltene Gabe, mit den einfachen Mitteln der Stecherkunst

die verschiedensten Stoffe zu charakterisiren, wie Spitzen und moirirte Seide, Feldbinden und Rüstungen, ein Grabstichel, welcher mit Kraft und der weichsten Eleganz, dabei aber mit der grössten Einfachheit geführt wird, das sind die auszeichnenden Grundzüge seines Künstlerthums, wie dies sich in seinen besseren und besten Arbeiten zeigt. Denn freilich steht er nicht immer auf derselben Höhe.

Die Nachrichten über Falcks künstlerische Entwicklung und persönliche Verhältnisse sind bisher ziemlich spärlich und beschränken sich bei älteren Verfassern, z. B. Nagler, le Blanc und ihren Quellen auf ein Aufzählen von verschiedenen seiner Arbeiten und auf unsichere Mittheilungen über Zeit und Ort seiner Wirksamkeit. Der Erste, welcher sein Leben und sein Wirken zum Gegenstand einer sorgfältigeren, obwohl noch unvollständigen Untersuchung gemacht hat, war A. Hagen in »Neue preussische Provinzialblätter« vol. 3. 1847 und in »Kunstblatt« für 1848 No. 16. Baron Eduard Rastawiecki hat in der polnischen Zeitschrift »Biblioteka Warszawska« im März 1856 verschiedene Aufschlüsse über Falck gegeben und das bisher reichhaltigste Verzeichniss seiner Arbeiten hinzugefügt, welches jedoch, als auf Autopsie nicht immer gegründet, ziemlich unkritisch, voller Druckfehler und bei weitem nicht vollständig ist. Der Pole Juljan Kolaczkowski widmet in seinem »Slownik rytownikow polschich« (Verzeichniss polnischer Graveure) Lwow (Lemberg) 1874 Falck ungefähr eine Seite. Die wenigen dänischen und holsteinischen Portraite sind von A. Strunck in seinen »Samlinger till en beskrivende Catalog over Portraiter af Danske, Norske og Holstenere«, Kopenhagen 1865 und in »Beskrivende Catalog over Portraiter af det danske Kongehuus«, Kopenhagen 1881, 1882 genau beschrieben. Falcks Wirken in Schweden wird von G. E. Klemming erwähnt, welcher in seiner an Nachrichten über ältere schwedische Litteratur- und Kunstverhältnisse so reichen Arbeit: »Ur en antecknares samlingar«, 1. Auflage 1868, 2. 1880—1882, die schwedischen Portraite aufzählt. Auch Herr Heinrich Bukowski, Kunsthändler in Stockholm, hat in der polnischen Sammlung »Album Muzeum Narodowego w Rapperswyllu«, Lemberg 1876 ein Verzeichniss der schwedischen und dänischen Stiche mit Angabe der Unterschriften gegeben, doch ohne Beschreibung. Einige aus schwedischen Archiven geschöpfte Aufschlüsse über Falck's Anstellung und Aufenthalt in Schweden sind ausserdem noch hinzugefügt worden. Zur Vervollständigung aller dieser Mittheilungen sollen die im Nachstehenden gemachten Angaben über Falcks Wirken in Schweden, an die sich ein beschreibendes Verzeichniss der schwedischen Stiche schliesst, dienen.

Nach den angeführten polnischen Verfassern ist Falck 1619 in Danzig geboren. Er war demnach polnischer Unterthan, und er nennt sich auch selbst auf vielen Blättern (1646—1663) »Polonus«. Sein Name scheint auf germanische Herkunft hinzudeuten, sofern derselbe nicht eine Uebersetzung ist. Sicher ist, dass Falck in Stockholm seine Gehaltsquittungen in deutscher Sprache ausfertigte, und dass sein Umgangskreis aus Deutschen bestand. Seine erste künstlerische Ausbildung hat er in Frankreich empfangen. Er hat dort für den Verleger Joan le Blond und andere die oben erwähnten Costümblätter, die mit den neueren illustrirten Modejournalen am nächsten zu ver-

gleichen sind, ausgeführt, wie z. B. »Die Jahreszeiten«, »Die fünf Sinne«, »Die zwölf Monate« u. s. w. Auch hat er verschiedene Portraite nach dem am französischen Hofe thätigen Maler Justin d'Egmont, einem Schüler von Rubens, gestochen, worunter das 1645 datirte Bild der Prinzessin von Mantua-Nevers, Ludovica Maria Gonzaga, welche in demselben Jahre die Gemahlin Wladislaws IV. von Polen wurde. Im Jahre 1646 ist Falck in Danzig, um verschiedene festliche Vorkehrungen zum Empfange der königlichen Braut im Kupferstiche darzustellen. In dieser Zeit wurden auch die ersten polnischen Portraite ausgeführt, und noch 1648 befindet sich der Künstler in seiner Vaterstadt. Wahrscheinlich hat er sich doch vor der Reise in seine Heimath noch einige Zeit in Holland aufgehalten. Hierauf fällt sein Wirken in Schweden. Die ersten Blätter, welche Stockholm als Ausgabeort tragen, sind mit der Jahreszahl 1649 bezeichnet, während das letzte Blatt die Jahreszahl 1655 trägt. Von Stockholm hat Falck sich nach Hamburg begeben, welches späterhin sein hauptsächlicher Aufenthaltsort gewesen sein dürfte. Hamburgs Name kommt auf Blättern aus den Jahren 1656, 1657, 1662 vor, doch hat er sich muthmasslich während dieser Zeitspanne aufs Neue einige Zeit in Holland aufgehalten, da er für das dort ausgegebene und unter dem Namen »Cabinet de Reynst« bekannte Sammelwerk viele Kunstblätter ausgeführt hat. Die letzte Jahreszahl auf einer seiner Arbeiten ist das Jahr 1663, welches auch als sein Todesjahr angenommen wird.

Die Anstellung Falcks in Schweden wurde mit aller Wahrscheinlichkeit durch den Kunstkenner Michael le Blon, der zu dieser Zeit den Posten eines diplomatischen Agenten Schwedens in London bekleidete, vermittelt. Von französisch-belgischer Herkunft, in Frankfurt geboren und naturalisirter Holländer war der jetzt bejahrte Mann in seiner Jugend als Goldschmied thätig, hatte mit Erfolg die Stecherkunst geübt und eine vielseitige Bildung sowohl als eine angesehene sociale Stellung erworben. Als Kunstfreund und Kunstkenner anerkannt, hatte er sein Bildniss von A. van Dyck malen und später von Theodor Matham in Kupfer stechen lassen. Joachim von Sandrart, der mit ihm in naher Verbindung stand, braucht in der Zueignung einer eigenhändigen Radirung von ihm den Ausdruck »artem in Apelliam adhortatori prudentissimo« und nennt ihn in der bekannten Akademie seinen »Kunstvatter« und »Mäcenas«. Mit jenem Matham sowohl als mit Sandrart hat Falck zusammengearbeitet und seine frühere Thätigkeit dürfte also sicher le Blon bekannt gewesen sein. Dieser kann sich mit Falck in directe Verbindung im Sommer 1648 gesetzt haben, da es aus le Blon's im schwedischen Reichsarchive aufbewahrten diplomatischen »Avisen« hervorgeht, dass er eben dieses Jahr im August directe Mittheilungen aus Danzig, wo Falck sich damals befand, bekommen hat. Für ihn hat dann Falck das schöne Bild der Königin Christina als Minerva gestochen, das mit einer in den zierlichsten lateinischen Versen abgefassten Zueignung dem Modell von dem höfischen Diplomaten dargereicht wurde. Im Frühling 1649 hielt sich nämlich dieser einige Zeit in Stockholm auf, um verschiedene Angelegenheiten hier zu ordnen. Sein letzter diplomatischer Rapport aus London ist den 2/12. März, kurz nach

der Hinrichtung des Königs Carl I. datirt, den 24. desselben Monats hat er aus Brüssel geschrieben, und den 28. Mai erhielt er in Stockholm laut der Reichsregistratur in schmeichelnden Worten gnädigen Abschied von seiner Agentur und »literae salvi passus« für die Rückreise von der schwedischen Hauptstadt. Während dieses Aufenthaltes, möglicherweise kurz vor demselben, ist wohl das betreffende Zueignungsblatt der Königin präsentirt worden; viel früher doch nicht, denn durch die Worte Cum priu(ilegio) R(eginae) S(ueciae) zeigt es sich in Schweden ausgegeben, wahrscheinlich auch ausgeführt zu sein, und im Jahre 1648 war Falck, wie aus anderen datirten Blättern hervorgeht, in Danzig thätig. Stellt man diese Umstände damit zusammen, dass Falck, obwohl er erst den 6. März 1650 förmlich zum Hofkupferstecher ernannt wurde, für das ganze Jahr 1649 volles Gehalt erhoben hat, so lässt es sich mit überwiegender Wahrscheinlichkeit annehmen, dass er, und zwar durch M. le Blon's Vermittlung, in den letzten Monaten von 1648 hierhergekommen ist. Es ist nämlich kaum anzunehmen, dass Falck während des Winters die zu dieser Jahreszeit sehr beschwerliche Reise von Danzig unternommen hat, mit welcher Stadt Stockholm sonst in lebhafter directer Seeverbindung stand. Und dass er schon vom Anfang des Jahres 1649 hier war, scheint auch aus einem anderen Umstande hervorzugehen. Unter dem von Falck 1649 gestochenen Bilde des Pfalzgrafen Carl Gustav mangelt in dem sehr ausführlichen Titel (vergl. No. 4 unten) jede Andeutung, dass der Pfalzgraf zum Thronfolger erkoren worden war. Dieses geschah schon den 10. März desselben Jahres. Man darf also mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit annehmen, dass auch dieses, laut der Unterschrift in Stockholm ausgegebene Blatt vom Anfange des Jahres herrührt, ehe noch die Erkörung zum Thronfolger erfolgt oder wenigstens allgemeiner bekannt war.

Mit dem Blatte Christina-Minerva führte sich Falck somit in die Künstlerumgebung Christina's ein. Als »Conterfeier und Maler« waren damals der holländische Bildnissmaler David Beck und der Miniaturist Alexander Cooper angestellt, beide seit 1647, der französische Emailmaler Pierre Signac seit 1648. Als »Platten- und Kupferschneider« wurde im Mai 1649 David van den Bremden angenommen und ungefähr ein Jahr später ein Jan van de Velde, eigentlich ein Goldschmied. Peter Ringering aus Danzig erhielt Bestallung als Bildhauer ungefähr gleichzeitig mit Falck, im März 1650 und Heinrich Münnichhoven als Conterfeier im December desselben Jahres. Die Rechnungsberichte von 1649 und 1650 nennen ausserdem mehrere andere Künstler. Unter diesen trat Falck in nächste künstlerische Berührung mit David Beck, welcher zu dieser Zeit eine sehr lebhafte Thätigkeit als Portraitmaler ausübte. Falck führte im Jahre 1649 nicht weniger als fünf Stiche nach diesem aus. Der älteste derselben ist, wie anzunehmen, das Portrait des Pfalzgrafen Carl Gustav, nach dessen Thronbesteigung mit verändertem Titel ausgegeben. Hierauf folgt wohl das zweite Portrait der Königin Christina, einfach, würdig und majestätisch, ein Stich, dessen von Beck ausgeführtes Vorbild verschwunden ist, das uns aber durch zwei Miniaturbilder bekannt ist, welche wahrscheinlich von Pierre Signac her-

rühren und im schwedischen Nationalmuseum sich befinden. Aus demselben Jahre stammt das feine, vornehme Bild von dem damaligen Günstling der Königin, dem 27jährigen Magnus Gabriel de la Gardie, und weiter die Bilder Lennart Torstensons und des Einwanderers Louis de Geer, dieses ein charakteristisches, kraftvolles Stück. In demselben Jahre war Falck auch mit einer grösseren, schon in der Vaterstadt begonnenen Arbeit beschäftigt, nämlich damit, das von dem Architekten Abraham Block im Jahre 1612 aufgeführte Langgassenthor in Danzig, wie die acht allegorischen, von dem oben erwähnten Peter Ringering ausgeführten Statuen, mit welchen dieses im Jahre 1649 geschmückt wurde, in einer Folge von Kupferstichen darzustellen. Die Jahreszahl 1650, also das Jahr, in welchem Falck den 6. März zum Hofkupferstecher ernannt wurde, kommt nur auf zwei Blättern vor, auf dem Portrait des Reichsschatzmeisters Gabriel Bengtsson Oxenstierna und des Reichsrathes Seved Bååt; der erstere Präsident, der letztere Rath in der Rentenkammer, wo Falck gerade dieses Jahr die zwei Jahresgehälter, welche er vom Staate erhielt, quittirte. Oxenstierna's Portrait ist nach Beck ausgeführt und Bååt's nach Cooper, von dessen Kunst wir übrigens nur geringe Vorstellung haben. — Den Höhepunkt seines Schaffens in Schweden erreicht Falck im folgenden Jahre. Das Jahr 1651 weist nicht weniger als sechs schwedische Portraite auf, alle laut Inschrift in Stockholm ausgeführt, alle nach D. Beck und zu den besten Arbeiten Falck's gehörend. Es sind dies Blätter, welche mit dem Besten, was die Kupferstechkunst je hervorgebracht, sich messen können; voller Leben und Individualität. Neben den Portraiten der beiden in Schweden angestellten Ausländer Rupert Duglas und Hammerstein finden wir hier Gustav Horn's feine, ernste und bestimmte Züge mit dem prüfenden Blicke, J. Ch. Königsmark's schönes, vornehmes Bild mit dem stolzen Augenschlag und dem wallenden, an die Löwenmähne erinnernden Haare, Axel Lillie's und Arvid Wittenberg's grobe, kräftige, brutale Physiognomien. — Vom folgenden Jahre schreibt sich das signirte und datirte Bild des berühmten Reichskanzlers Axel Oxenstierna's her, ausgeführt nach Beck, mit den alten, ehrwürdigen Gesichtszügen, wie auch das von Jakob de le Gardie, nach einem unbekannten Originale. Möglicherweise rührt von diesem Jahre auch das Portrait von Herzog Adolf Johann, dem Bruder des Thronfolgers her, welches nach Beck ausgeführt ist. Nach dem Titel zu urtheilen, muss es zwischen 1651—1653 gemacht sein, da der Herzog im erstgenannten Jahre nach Lennart Torstenson, Generalgouverneur von Westgothland u. s. w. und den 16. Juni 1653 Reichsmarschall mit dem Titel »grand maistre de la cour« wurde; der erste Titel findet sich auf dem Bilde, der zweite fehlt. Während dieser Jahre hat Falck muthmasslich auch das undatirte Bild von Peter Brahe, dem Reichstruchsess, ausgeführt, welcher den 18. September 1650 Freiherr zu Kajana wurde, ein Titel, der in Falcks Zueignung vorkommt. Die Jahreszahl 1652 kommt übrigens auf zwei polnischen Portraiten vor. Das eine, welches den aus der traurigen Geschichte seines Vaterlandes traurig bekannten Hieronymus Radziejowski darstellt, der sich in diesen Jahren in Schweden aufhielt, ist nach einem Gemälde des oben genannten, im Dienste der Königin

angestellten Münnichhoven ausgeführt. Es gleicht nach Format, Kleidertracht und äusserer Ausstattung vollständig den schwedischen. Das andere, den Castellan Achatius von Przylek Przylecki vorstellend, ist nach dem angesehenen Danziger Maler D. Schultz ausgeführt und schliesst sich auch hinsichtlich der äusseren Ausstattung an die übrigen polnischen Bilder. Der Titel ist z. B. in Antiquaschrift angegeben anstatt der zierlichen Cursiven, die auf den schwedischen Stichen vorkommen. Die Platte ist laut Inschrift in Stockholm gestochen, das Blatt aber wie die meisten polnischen Bilder in dem Verlage von Georg Förster erschienen, mit welchem Falck früher in Verbindung getreten war. — Die Jahreszahl 1653 findet sich auf zwei schwedischen Stichen: dem Portraite der Königin Christina — »mit der Hand« — nach David Beck, einem etwas theatralischen, sicherlich sehr idealisirten Bilde, aber ausgezeichnet gestochen, im übrigen ziemlich übereinstimmend mit Beck's im Jahre 1650 ausgeführten Gemälde der Königin, welches in der Sammlung des schwedischen Nationalmuseums (No. 308) enthalten ist. Weiter findet sich diese Jahreszahl auf dem von S. Bourdon componirten Titelblatte zum zweiten Theile von Chemnitz's Geschichte des schwedisch-deutschen Krieges, wo die Königin von ihrem apotheosirten Vater die Herkuleskeule empfängt. Möglicherweise gehört hierher auch das für dasselbe Buch gestochene unsignirte Portrait Axel Oxenstierna's, welches dem Anscheine nach eine von Falck mit kleineren Veränderungen ausgeführte Wiederholung des oben genannten Portraites vom Jahre 1652 ist. Auf den beiden datirten Blättern vom Jahre 1653 wird Stockholm als Ausgabeort genannt. Dies ist dagegen nicht der Fall mit den in demselben Jahre nach Schultz ausgeführten Portraiten des Grafen Bnin Opalinski und des Grossmarschalls Georg Lubomirski, beide in Försters Verlag. — Auch auf den beiden schwedischen Portraiten vom Jahre 1654, nämlich auf dem grossen Portraite von Carl X. Gustav als König und auf dem des Pontus de la Gardie, nach einem unbekannten Original, vermuthlich auf Bestellung des Enkels Magnus Gabriel de la Gardie ausgeführt, kommt die Bezeichnung »Stockholm« nicht vor. Desgleichen ist auch das Portrait des Fürsten Boguslaus Radzivil, nach Schultz, mit der Jahreszahl 1654 ohne Ortsbezeichnung. Dagegen findet sich das Wort »Stockholmiae« auf dem vom Jahre 1655 datirten seltenen Portrait des schwedischen Hofrathes Johann Silfverstierna, welches nach dem 30. April desselben Jahres, an welchem S. zu dieser Würde ernannt worden, ausgeführt ist. Wie das Portrait des Radziejowski ist auch dieses von Münnichhoven gemalt. Das in demselben Jahre gestochene grosse Reiterbild Carl Gustav Wrangel's nach Ehrenstrahls 1650 signirtem, noch im Schloss Skokloster befindlichen Originale, ist jedenfalls auch sicher in Schweden ausgeführt.

Falck hatte, wie wir sehen, die Verbindungen mit seinem alten Verleger vor der Stockholmer Reise, Georg Förster, nicht abgebrochen und ist während seines Aufenthaltes in Stockholm mit Daniel Schultz, dem vom polnischen Königshause und Adel stark in Anspruch genommenen Portraitmaler in Berührung gekommen. Vier der nach Schultz ausgeführten Portraite sind bereits genannt. Hierzu kommen noch die undatirten Bilder Boguslaus Lesz-

cynski's und (nach Rastawiecki No. 23) des Fürsten Janus Radzivil. Und auch diese dürften, wie das undatirte Portrait des Bischofs Georg Tyszkiewicz nach einem unbekannten Maler, während der schwedischen Periode 1649 bis 1655 gestochen sein und zwar wahrscheinlich in der letzten Zeit derselben. Sie tragen nämlich eben so wenig wie die oben genannten datirten die Bezeichnung »Polonus« hinter dem Namen des Stechers, was sonst im Allgemeinen auf den polnischen Portraiten, wie auch auf vielen anderen von Falcks späteren Arbeiten der Fall ist. So lange der Künstler schwedischer Hofkupferstecher war, konnte und wollte er jedenfalls diese Bezeichnung nicht anwenden. Hat sich Falck nun aber alle diese Jahre unausgesetzt in Schweden aufgehalten? Man sollte auf Grund des Fehlens der Ortsbestimmung auf den oben aufgezählten 5 Kupfern aus den Jahren 1653 und 1654 beinahe annehmen können, dass dem nicht so war. Er hatte sicherlich, wie die meisten anderen, gleichzeitig im Dienste der Königin angestellten Künstler in dieser Zeit allen Grund, mit seiner Anstellung in Schweden unzufrieden zu sein. Er hatte, soweit aus den Rechnungsberichten der Rentenkammer und des Hofstaates hervorgeht, seit 1650 kein Gehalt erhoben, die Gelegenheit Arbeit zu finden schien geringer zu werden, und die verhältnissmässig wenigen eigenen Verlagsartikel konnten ihm wohl kaum ein genügendes Einkommen bereiten. Es hätte für ihn an der Zeit sein können, sich nach einem günstigeren Thätigkeitsort umzusehen, und ein Besuch in Danzig wäre unter solchen Umständen sehr natürlich gewesen. Der Ausbruch des schwedisch-polnischen Krieges (1655) und die Hoffnung, nach dem das Jahr vorher stattgehabten Thronwechsel seine Rechte geltend machen zu können, könnte ihn vermocht haben, wieder nach Schweden zu kommen. Doch dies sind alles Fragen, welche noch nicht mit Sicherheit beantwortet werden können.

Wie es sich damit auch verhalten möge, so verliess Falck muthmasslich im Herbst 1655 Schweden, um nie mehr wiederzukehren. Seine nächstfolgenden Arbeiten sind 1656 in Hamburg ausgeführt. Auf einer von ihnen, dem stattlichen Portrait des Königs Friedrich III. von Dänemark, nennt er sich noch R(eginae) S(ueciae) Chalcographus. In Carl X. Gustav's Hofstaat war er jedoch nicht aufgeführt, und eine Verbindung mit Schweden scheint er später nicht gehabt zu haben, sofern man nicht als eine solche ansehen will, dass er 1662 ein Portrait Johann Ullrich's von Wallich ausgeführt, welcher in Deutschland geboren war, aber von der schwedischen Regierung in verschiedenen diplomatischen Gewerben angewandt und im schwedischen Ritterhause introducirt wurde.

Aus den Acten der schwedischen Archive sind übrigens verschiedene Nachrichten über Falck's officielle und private Stellung zu holen. Aus der Reichsregistratur geht hervor, dass Falck den 6. März 1650 zum Hofkupferstecher ernannt wurde mit einem Jahrgehalte von 600 Reichsthalern oder 900 Thalern Silbermünze, in jetzigem Gelde 2400 Kronen entsprechend. Ausserdem sollte er für jede ausgeführte Arbeit besonders bezahlt werden. Dieses Gehalt, welches das übliche für die meisten am Hofe gleichzeitig angestellten Künstler gewesen zu sein scheint, hat Falck zu Folge von Anweisungen der

königlichen Rentenkammer für die Jahre 1649 und 1650 erhoben. Aber weder in den Rechnungsberichten der Rentenkammer noch in denen des Hofes ist Falck in den nächstfolgenden Jahren 1651, 1652, 1653 genannt. Dagegen gibt das Taufbuch der deutschen Gemeinde in Stockholm verschiedene Aufschlüsse über ihn, seine Familienverhältnisse und seinen Umgang während dieser Jahre. Man findet, dass er verheirathet war und dass seine Frau wahrscheinlich Elisabeth hiess. Man kann nämlich annehmen, dass sie die Elisabeth Falcken ist, welche den 25. Mai 1651 gemeinschaftlich mit einem Grafen Torstenson, wahrscheinlich Gustav Adolf, dem Grafen Pontus de la Gardie, Magnus Gabriel's jüngerem Bruder u. a. als Pathen der Margaretha Degner, Tochter des deutschen Kupferdruckers Johann Friedrich Degner verzeichnet ist. Eine Tochter der Eheleute Falck wurde den 8. Februar desselben Jahres getauft und erhielt die Namen Constantia Elisabeth, eine andere den 3. Februar 1653 mit Namen Anna Magdalena. Der Hieronymus Falck, welcher den 2. März 1651 bei Sophia Maria, Tochter des Goldschmiedes Gregorius Schick, Pathe stand, ist wahrscheinlich identisch mit dem Kupferstecher Jeremias, dessen Name auch in einer der Anweisungen der königlichen Rentenkammer auf gleiche Weise verwechselt worden ist. — »Jeremias Falkhs« — oder »Falkens fraw« — wird übrigens zweimal als Pathin genannt, den 25. Mai 1652 bei der Taufe der Tochter (Anna) des Stahlstechers (Medaillengraveurs) Johann Rethe, den 22. August desselben Jahres bei der Taufe der Tochter (Charlotte) des Buchhalters Abraham Bex. Eine Durchsicht der Namen in sämmtlichen Pathenlisten kann uns einen Begriff von Falck's Umgangskreis und Umgebung geben. Wir finden da den Maler David Beck als Pathen seiner ersten Tochter und dessen Collegen Heinrich Münnichhoven als Pathen der zweiten. Weiter wird der Kupferdrucker Degner genannt, bei dem Falck vermuthlich seine Stiche hat drucken lassen, Johann Rethe, dessen Name sich auf verschiedenen damaligen Medaillen wiederfindet und der in den öffentlichen Rechnungsberichten oft genannt wird, ferner die Goldschmiede Georg Dargemann, Hermann Kopmann und Gregorius Schick, welche zu den mehr hervorragenden Mitgliedern ihres Gewerbes gehörten, welche sämmtlich Arbeiten für den Hof ausgeführt haben und in Folge dessen ebenfalls in den Rechnungsberichten vielmals erwähnt werden.

Das letzte der hier angeführten Daten ist der 3. Februar 1653, an welchem Tage Falck's jüngere Tochter getauft wurde. Falck selbst ist in einem für dasselbe Jahr gemachten Concept für den Hof-Lohn-Staat als Kupferstecher mit Beibehaltung seines Gehaltes von 600 Reichsthalern aufgenommen. Die Rechnungen für dieses und die beiden nächst vorhergegangenen Jahre nennen ihn inzwischen weder als Empfänger noch als Gläubiger, was um so eigenthümlicher ist, da seine Gewerkskameraden Beck, Cooper, Münnichhoven, Signac, Jan van de Velde gleichzeitig genannt werden. Was ist wohl die Veranlassung hiezu? Hat Falck nicht verstanden, sich in Erinnerung zu halten, was in diesen Zeiten der traurigsten financiellen Verlegenheit und Unordnung höchst nothwendig gewesen zu sein scheint? Oder hat er sich einige Zeit ausser Landes aufgehalten, so dass er ausser Stande gewesen ist, seine eigenen

Interessen zu wahren? Im Jahre 1654 entsagte Christina dem Throne. In dem Buchschlusse, welcher für dieses Jahr über die Rechnung des Hofes gemacht worden, stossen wir wieder auf Falck's Namen. Ein vierteljährliches Gehalt von 112 Thalern 16 Oeren Silbermünze ist ihm da gutgeschrieben. In dem Hofstaate des neuen Königs ist er nicht aufgeführt worden, und die Berechnung seiner Forderung ergibt, dass das ursprüngliche Jahrgehalt von 900 Thalern Silber auf die Hälfte oder 450 Thaler herabgesetzt worden war. Derselbe Betrag 112 : 16 steht auch in den Rechnungsberichten für das Jahr 1655 verzeichnet und ist Ende dieses Jahres auf das Conto der Rentenkammer als eine Forderung Falck's an die Krone übergeführt worden. In dem Buche der Rentenkammer für das Jahr 1656 findet sich jedoch keine derartige Buchung und weder aus den Rechnungsberichten der Rentenkammer noch aus denen des Hofes, sowohl für dasselbe als die folgenden Jahre, geht hervor, dass diese Summe jemals erhoben wurde. Auf der Innenseite des Einbandes von dem Hof-Rechnungsbuche für das Jahr 1655 findet sich indessen die Notiz, dass dieses Buch erst 1658 an die Rentenkammer »abgeliefert« worden ist, wahrscheinlich weil der Rechnungsbericht erst dann auf Grund mehr oder weniger mangelhafter Anzeichnungen erledigt wurde, und hier haben wir wohl die Erklärung zu suchen, warum Falck, der schon 1655 das Land verliess, die ihm zuerkannte Summe nie erhielt.

II.

Verzeichniss von Jeremias Falck's schwedischen Stichen.

1. Adolf Johann, Pfalzgraf, Carl X., Gustav's Bruder, geboren 1629, † 1689. — H. 317, B. 223.

Brustbild nach links mit langen lockigen Haaren, kleinem Schnurr- und Spitzbarte, breitem weissem Kragen mit zwei kleinen Troddeln, Stahlrüstung mit Nieten, geblümter Feldbinde über der rechten Schulter. In Oval, darunter eine Tafel mit der Zueignung:

Serenifsimo ac Celfissimo Principi ac Dn̄o. Dn̄o. Adolpho Johanni Comiti Palatino ad Rhe. in Bav. Jul. Cli. et Mont. Duci, Comiti Veldent Spanh Marcæ et Ravensb. Dn̄o. in Ravenst. S. R. M. Regnorumqz Sueciæ Præfecto Cameræ ac Vest. Goth. Dal. Werm. Hallandiæqz Gubernatori Generali, Dn̄o fuo Clementissmo hanc Suæ Serenitatis effigem cælo exfculptam dedicat confecratqz Suæ Serenitati obsequentissime deuotus I. Falck[1]).

2. Brahe, Per, Graf zu Visingsborg, Reichstruchsess, geb. 1602, † 1680. — H. 317, B. 232.

Brustbild nach rechts mit ziemlich kurzen Haaren, kleinem Schnurr- und Spitzbarte, schmalem weissem Kragen mit zwei Troddeln, Harnisch mit Nieten, über der rechten Schulter eine geblümte Feldbinde mit dem Knoten sichtbar. In Oval, darunter eine Tafel mit der Zueignung:

---

[1]) Nach D. Beck laut einem Kupferstiche von Küsel. Entstehungszeit zwischen Mai 1651 bis 16. Juni 1653. — Le Blanc 45. — Rastaw. III, 26 u. 27. — Bukowski 26.

Illustrissimo Domino, Dno. PETRO PRAHE, Comiti in Wisingsborg, L: B: in Caiana, Dno. in Rydboholm, Lindholm, Brahelinda, et Bogsund, R: Sæ Senatori Drotzeto, Iudicij Regij Summo Præsidi, Legifero Wesmanniæ, Montanorum ac Dalekarliæ, nec non Magni Ducatus Finlandiæ cum Orientali Botnia et Alandia, Generalj Gubernatorj Humiliter dicat, dedicat consecratqz

J: Falck.

I. Hier beschrieben.

II. Mit H. B. excudit (Henrik Bukowski) unter der Zueignung: Neue Abdrücke von der alten Platte [2]).

3. Bååt, Seved, Freiherr zu Herrelunda, Reichsrath und Kammerrath, geb. 1615, † 1669. — H. 320, B. 223.

Brustbild nach rechts, mit langen, welligen Haaren, kleinem Schnurr-, Spitz- und Kinnbarte, breitem weissem Kragen mit zwei Troddeln, einem mit Spitzen besetzten Rocke mit aufgeschnittenen Aermeln und 16 Knöpfen, wovon 9 zugeknöpft sind. In Oval, und darunter eine Tafel mit der Zueignung:

Perillustri et Generosissimo Dno. Dno. Sewedh Boot Libero Baroni in Herrelunda, Dno. in Skærsholm et Myröö etc: Sæ Ræ Mæ Regnorumqz Sueciæ Senatori et Cameræ Consiliario Dno. suo gratiosissimo hanc suæ Excelltiæ effigiem cælo exsculptam dicat dedicat consecratqz

J. Falck.

A. Cooper pinx. J. Falck sculp. cum priu. R. S. Stockholm. 1650.

I. Hier beschrieben.

II. Anstatt obenstehender Zueignung dieser Titel:

FRIHERRE SEWEDH BOTH
SWERIGES RIKES RADH OCH
CAMARADH.

Spuren von Schleifung deuten darauf hin, dass dieser Abdruck der spätere ist. Die Signatur ist dieselbe [3]).

4. Carl X. Gustav, als Pfalzgraf, geb. 1622, Thronfolger 1649, König 1654, † 1660. — H. 311, B. 217.

Brustbild nach links, mit langen welligen Haaren, schmalem dunkelm Schnurr- und Spitzbarte, breitem weissem Kragen mit zwei Troddeln, Harnisch, geblümter Feldbinde über der linken Schulter. In Oval, und darunter eine Tafel mit der Zueignung:

Serenissimo et Celsissimo Principi ac Dno. Dno. Carolo Gustavo, Comiti Palatino ad. Rhe. in Bav. Jul. Cli. et Mont. Duci, Comiti Veldent Spanh Marcæ et Ravensb. Dno. in Ravenst. Sæ Ræ Mtis Regnorqqz Sueciæ Præfecto Exercituum Armor4qz per Ger-

---

[2]) Die Platte, sehr abgenutzt, befindet sich in der Sammlung des Grafen N. Brahe in Skokloster. Der Stich ist nach dem 18. Sept. 1650 ausgeführt, als Brahe Freiherr zu Kajana wurde. — Le Blanc 49. — Rastaw. III, 29. — Bukowski 27.

[3]) Le Blanc 105. — Rastaw. III, 6 u. 7. — Bukowski 8 u. 9.

maniam Generalissimo. Dno. suo Clementissimo hanc Suæ Serenitatis effigem cælo exsculptam, dedicat consecratqz, Suæ Serenitati obsequentissime deuotus I. Falckius.
D. Beck pinx. I. Falck sculp. et excu. Cum priu. R. S. Stockholmiae 1649.

I. Hier beschrieben.

II. Etwas umgearbeitet: das Haar zu beiden Seiten in die Stirn herabgezogen und im Nacken vergrössert, wodurch der Kopf breiter geworden. Anstatt der Zueignung folgender Titel:

Serenissimus & Potentissimus Princeps ac Dominus Dno.
Carolus Gustavus D : G : Suec : Goth : Vand : Rex Mag : Pr :
Finl : Dux Esth : Car : Bre : Ver : Stet : Pom : Cas : et Vand : Prin :
Rug : Do : Ing : et Wism : Com : Pal : Rhe : Bav : Jul : Cliv : et Mon : Dux

Die Signatur auf II. dieselbe wie auf I. [4]).

5. Carl X. Gustav, König von Schweden. — H. 444, B. 288.

Brustbild nach rechts mit langen, lockigen Haaren, kleinem Schnurr- und Spitzbarte, breitem weissem Kragen ohne Troddeln, Hermelinmantel, von einem Juwelenschmucke zusammengehalten, und Harnisch. In einem ovalen Lorbeerkranze, mit Eichenblättern umwunden. Darunter innerhalb eines von Eichen- und Lorbeerzweigen umgebenen Feldes folgende Zueignung:

Serenissimo et Potentissimo Principi ac
Dno: Dno: CAROLO GUSTAVO D : G : Suec : Goth :
Vand : Regi, Magno Principi Finl : Duci Esth Car : Bre : Ver :
Stet : Pom : Cas : et Vand : Principi Rug : Dno : Ingr : et Wism : Nec
non Com : Pal : Rheni : Bav : Iul : Cliv : et Mont : Duci, hanc
Suae Regæ Maytis Effigiem humilli : offert D : D : Consecratqz
Ræ Maytis Humillimus et Devotissimus
1654 falck [5]).

6. Christina, Königin von Schweden, als Minerva, geb. 1626, Königin 1632—1654, † 1689. — H. 348, B. 224.

Brustbild nach rechts, auf einem viereckigen Piedestale, mit federgeschmücktem und lorbeerbekränztem Helme, auf dem eine Sphinx angebracht ist, Locken, Perlenhalsband, Schuppenpanzer mit dem Gorgohaupte; links eine Eule auf drei Büchern, rechts ein Lorbeerreis. Rechts unten liest man:

J. Falck sculp. et excu. cum priu. R. S.

und unter dem Stichrande:

Pingere Suecorum Numen dum tentat Apelles,
Omnis in effigie luditur usqz labor.
Attamen agnôrint quae sit quam fecimus, inquit:
Dixit et expressit Pallada docta manus
Sic bene prognatam Sueonum Iove pinxit, in uno
Dum genus et faciem pinxit et ingenium.
SACRÆ REGIÆ MAIESTATI SVECIÆ
Humillimo ac devotissimo animo offertur dedicaturqz á M. le Blon.

---

[4]) Le Blanc 99. — Rastaw. III, 1. — Bukowski 4 u. 5.

[5]) Le Blanc 100. — Rastaw. III, 20. — Bukowski 22.

I. Hier beschrieben.

II. Die Platte ist abgeschnitten; auf dem Piedestale liest man »Christina queen of Sweden«. (Catal. d'une coll. Iconographique Polonaise s. 95 Kraszewski, Dresden 1865; Mittheilung von H. Bukowski.)[6]).

7. Christina, Königin von Schweden. — H. 316, B. 212.

Brustbild nach rechts mit lockigen Haaren und einem Schmucke im Nacken, Perlenhalsbande, weit ausgeschnittenem Kleide mit einer spitzenbesetzten Garnirung von hellerer Farbe, über der Brust zusammengehalten von einem Juwelenschmucke mit drei hängenden Perlen unter einer königlichen Krone. In Oval, und darunter eine Tafel mit dem Titel:

CHRISTINA
REGINA

D. Beck pinx. J. Falck ſculp. et excu. cum priu. R. S. Stockholmiae 1649[7]).

8. Christina, Königin von Schweden. — H. 322, B. 228.

Brustbild nach rechts, mit reichen lockigen Haaren, blossem Halse, Hermelinmantel, am Arme einen Juwelenschmuck von einem Bande festgehalten; die rechte Hand, welche eine der Locken auf der linken Seite anfasst, ist sichtbar. In ovaler Form und darunter eine Draperie mit der Inschrift:

Christina Arctoum ſijdus, Tibi cedit Eva
Stella Tuum Numen Cynthia prona colit
Quam Tibi terrarum facilis victoria! Tantos
Cum tenuis ſuperos ſit ſuperasse Labor.

D. Beck pin. I. Falck ſculp. et excu. cum priu. R. S. Stockholmiae 1653[8]).

9. De Geer, Louis, Kaufmann und Gewerbtreibender, geb. in Lüttich 1587, kam nach Schweden 1627, † ebendaselbst 1652. — H. 316, B. 222.

Brustbild nach rechts, mit Käppchen, welligen Haaren, Schnurr-, Backen- und Kinnbarte, schlichtem, weissem Kragen mit Troddeln, dunkelm Rocke mit 13 Knöpfen zugeknöpft. In ovaler Form und darunter eine Tafel mit dem Titel:

---

[6]) Le Blanc 101. — Rastaw. III, 19. — Bukowski 1. — Dasselbe Brustbild kommt als Marmorbüste (nach dem obenerwähnten P. Ringering?) dargestellt auf einem Oelgemälde von Ehrenstrahl im Schwedischen National-Museum Nr. 950 vor.

[7]) Le Blanc 102. — Rastaw. III, 2. — Bukowski 3. — Dasselbe Bild in Minatur, wahrscheinlich von Signac, findet sich sowohl in der Kunstabtheilung des Schwedischen National-Museums wie in der historischen Abtheilung. Die kgl. Bibliothek besitzt einen Abdruck auf weissem Atlas. Eine Nachbildung, auf schwarzen Marmor gravirt und von kalligraphischen Verzierungen umgeben, ist in der Sammlung auf dem kgl. Schlosse Gripsholm zu sehen. Laut der Signatur ist sie 1650 von Elias Noski ausgeführt worden, der 1646 in Danzig als Kalligraph gemeinschaftlich mit Falck an den zur Erinnerung der Feierlichkeiten bei der Hochzeit König Wladislaw des Vierten gestochenen Blättern arbeitete.

[8]) Le Blanc 103. — Rastaw. III, 18. — Bukowski 20. — Der Kupferstich zeigt denselben Typus wie das dem National-Museum gehörige Gemälde von D. Beck, obgleich mit vielen Verschiedenheiten in den Einzelheiten.

LOUYS DE
GEER
D. Beck pinx. *I. Falck ſcup. Stockmiae 1649* [9]).

10. De la Gardie, Jakob, Graf zu Leckö, Reichsmarschall, geb. 1583, † 1652. — H. 317, B. 231.

Brustbild nach rechts, mit glatten Haaren, Schnurrbarte und breitem Kinnbarte, schlichtem weissem Kragen, dunkelm Harnische mit Nieten, geblümter Feldbinde über der linken Schulter. In Oval, und darunter eine Tafel mit dem Titel:

Illustriſsimus et Excellentissimus Heros Dno. Iacobi de la Gardie Comes de Lecköö Baro in Eekholmen Dno in Hopsal Daghöön Kolka Kidha Runsa et Arnöö etc. Eques Auratus etc. R. M. Regnorumqz Sueciae, Quondam Senator Marseus et Generalis Campi Ductor, Regij Militaris Collegij Praeſes et Iudex Provincialis Vplandiae
I. Falck ſculp. et excu. cum priu. R. S. Stockholmiae. 1652 [10]).

11. De la Gardie, Magnus Gabriel, Graf zu Lecköö, Reichsrath und später Reichskanzler, geb. 1622, † 1686. — H. 317, B. 223.

Brustbild nach rechts, mit langen welligen Haaren, kleinem Schnurr- und Spitzbarte, spitzenbesetztem Kragen ohne Troddeln, Rüstung mit Nieten, über der rechten Schulter eine geblümte, spitzenbesetzte Feldbinde mit sichtbarem Knoten. In Oval, und darunter eine Tafel mit der Zueignung:

Illuſtrissimo et Generoſissimo Dno. Dno. Magno Gabrieli de la Gardie Comiti in Lecköö et Arenſburg L. B. in Echolm Dynaſtae in Habſal etc. S. R. M. Regnorqqz Sueciae Senatori Gubernatori Generali Livoniae Dno. meo gratissimo humiliter offert dedicatqz
I. Falckius
D Beck pinx. I. Falck ſculp. et. excu. cum priu. R. S. Stockholmiae 1649 [11]).

12. De la Gardie, Pontus, Freiherr zu Ekholmen, Feldherr, geb. in Frankreich 1520, kam nach Schweden 1565, † 1585. — H. 324, B. 236.

Brustbild nach rechts, mit dunklen kurzgeschnittenen Haaren und kurzem Vollbarte, schmalem gekräuseltem Ringkragen, hohem Halspanzer und Harnisch mit damascirten Kanten. In Oval, und darunter eine Tafel mit dem Titel:

---

[9]) Le Blanc 67. — Rastaw. III, 4. — Bukowski 2. — Die Platte existirt noch und gehört dem holländischen Zweige der Familie De Geer. Man findet sie abgedruckt in dem holländischen Werke von J. L. W. De Geer van Jutfaas: Lodewyk de Geer van Finspang en Leufsta (1587—1652). Eene Bydrage tot de Handelsgeschiedenis van Amsterdam in de zeventiente Eeuw. Derde Uitgaue. Utrecht 1852.

[10]) Le Blanc 65. — Rastaw. III, 16. — Bukowski 19. — Der Stich, dem die übliche Dedication fehlt, ist wahrscheinlich kurz nach Jakob de la Gardie's den 12. August 1652 eingetroffenem Tode ausgeführt worden.

[11]) Nicht bei Le Blanc. — Rastaw. III, 3 (und 28 »Comes de Arnsburg« ?). — Bukowski 6. — Der Stich ist nach dem 16. Mai 1649 ausgegeben, als M. G. De la Gardie zum Generalgouverneur von Livland ernannt wurde.

Perillustris et Generosissimus Heros, Dominus PONTVS de la GARDIE L: B: in Eckholm, Dynasta in Koleka et Sundby, Eques Auratus Exercitus Svetici Capitaneus Generalis, et ſupremus Livoniae Gubernator.

1654 *I. F.*[12]).

13. Duglas, Rupert, Cavalleriegeneral, später Feldmarschall, geb. in Schottland 1611, kam nach Schweden 1631, † 1662. — H. 329, B. 226.

Brustbild nach rechts mit Käppchen, langen, welligen Haaren, kleinem Schnurr- und Spitzbarte, spitzenbesetztem Kragen mit zwei Troddeln, Rüstung und geblümter, spitzenbesetzter Feldbinde über der rechten Schulter. In Oval, und darunter eine Tafel mit der Zueignung:

Illustri ac Generoſo Domino Dn̄o. Ruperto Duglaſsio S. R. M. Sueciae Militiae Eqvestris Generali et Asseſsorj Collegii Militaris Holmenſis, Libero Baroni Haereditario in Huittinham Dn̄o. in Schälby, Zeven et Hochfätten etc. Dn̄o. ſuo gratioſo dedicat et offert
Ie. Falck S. R. M. Chalcographus
D. B. pin I. F. ſculp. et excu. cum priu. R. S. Stockholmiae 1651[13]).

In den früheren Abdrücken steht eqvestrio statt Eqvestris.

14. Hammerstein, Friedrich Christoph, Generalmajor, geboren in der Pfalz 1608, im schwedischen Dienst 1629—1653, † 1685. — H. 316, B. 220.

Brustbild nach rechts, mit langen welligen Haaren, kleinem Schnurr- und Spitzbarte, schlichtem weissem Kragen ohne Troddeln, Rüstung mit Nieten, welche an der rechten Schulter eine achtblätterige Rosette bilden, geblümter Feldbinde über der linken Schulter. In Oval, und darunter eine Tafel mit dem Titel:

Excellentiſſimus ac Generoſy Dn̄y. Dn̄y. Hammerstein S. R. M. Regnoꝗ qz Suediae Excubiaꝑ equestrium Praefecty Generalis etc: etc:
D. Beck pin I. Falck sculp. et excud cum priu. R. S. Stockholmiae 1651[14]).

15. Horn, Gustav, Graf zu Björneborg, Reichsrath und Feldmarschall, geb. 1592, † 1657. — H. 322, B. 223.

Brustbild nach rechts, mit langen, welligen Haaren, kleinem Schnurr- und Spitzbarte, schlichtem, weissem Kragen mit zwei Troddeln, Rüstung mit Nieten, geblümter Feldbinde über der rechten Schulter. In ovaler Form, und darunter eine Tafel mit der Zueignung:

Perilluſtri ac Generoſissimo Dn̄o. Dn̄o. Guſtavo Horn, Comiti Biörneburgi B. in Marienburgh, Dno. in Hering et Malla, etc.: Sæ Ræ M

[12]) Le Blanc 66. — Rastaw. III, 21. — Bukowski 23.
[13]) Le Blanc 57. — Rastaw. III, 9. — Bukowski 14.
[14]) Le Blanc 71. — Rastaw. III, 10. — Bukowski 11.

Regnorqqz Sueciae Senatori et Campi Mareschallo, Finlandiae Australis Iudici Provinciali Equiti Aurato Dno. suo Benignissimo hanc ejus Excelltiæ effigiem caelo a sa exsculptam humiliter offert dicat dedicatqz
Ie. Falck S. R. M. Sueciae Chalcographus
D. Beck pin cum priu. R. S. Stockholmiae 1651 [15]).

16. Königsmark, Johann Christopher von, Graf zu Westerwik, Feldmarschall-Lieutenant, geb. 1600, † 1663. — H. 326, B. 225.

Brustbild nach links, mit langen, üppigen Haaren, scharfem Blicke, kleinem Schnurr- und Spitzbarte, schlichtem Kragen mit zwei Troddeln, Rüstung mit damascierten Kanten, geblümter, spitzenbesetzter Feldbinde mit sichtbarem Knoten über der linken Schulter. In Oval, und darunter eine Tafel mit der Zueignung:

Perillustri ac Generosissimo Dno. Dno. Johani Christophoro de Konigsmarck Comiti de Westerwick et Stegeholm, Dno. in Rodenburgh et Neuhaus, S. R. M. Regnorumqz Suediae Senatori Campi Mareschalli Locumtinenti et Ducatuum Bremensis et Verdensis Gubernatori, Dno. suo gratiosissimo dedicat et offert
Ie. Falck S. R. M. Chalcographus.
D Beck pin. I. Falck sculp : et excu : cum priu : R S. Stockholmiae 1651 [16]).

17. Lillie, Axel, Freiherr zu Kydes, Reichsrath und General, geb. 1603, † 1662. — H. 320, B. 224.

Brustbild nach links, mit langen, welligen Haaren, auf der linken Seite länger als auf der rechten, niedriger Stirn, kleinem Schnurr- und Spitzbarte, schlichtem Kragen mit zwei Troddeln, Stahlrüstung mit Nieten, geblümter Feldbinde über der rechten Schulter. In Oval, und darunter eine Tafel mit der Zueignung:

Illustri ac Generoso Dno. Dno. Axelio Lillio Libero Baroni in Kydes, Haereditario in Löfska, Lötz et Ottersberg etc. S. R. M. Regnorqqz Sueciae Senatori, Militiae Equestris in Germaniae qvondam Generali, Gubernatori in Pomerania, Misnia, Lipsia et Pleissenburg; nunc vero Consiliario Bellico meritissimo Dno. suo gratioso dedicat et offert
I. Falck S. R. M. Chalcographus
D B pin. I. F. sculp. et excu. cum priu R S Stockholmiae 1651 [17]).

18. Oxenstierna, Axel, Graf zu Södermöre, Reichskanzler, geb. 1583, † 1654. — H. 321, B. 226.

Brustbild nach rechts, mit Käppchen, langen, welligen Haaren, bejahrtem Aussehen, Schnurrbarte, kurzem Backen- und breitem Kinnbarte, schlichtem,

---

[15]) Le Blanc 73. — Rastaw. III, 11. — Bukowski 12. — D. Beck's Bildniss von G. Horn findet sich in der Sammlung auf dem Schlosse Gripsholm.

[16]) Le Blanc 76 u. 77. — Rastaw. III, 12. — Bukowski 13. — Neuere Abdrücke existiren. Die Platte gehörte 1862 dem Professor Schultz in Danzig. (Vergl. Weigel's Auctionskatalog 24. Febr. 1862, Nr. 398.)

[17]) Le Blanc 80. — Rastaw. III, 13. — Bukowski 15.

weissem Kragen mit Troddeln, dunkelm Rocke mit 17 Knöpfen zugeknöpft und darüber einen seidenen Mantel mit breitem, herabfallendem Kragen. Unter dem Ovale eine Tafel mit der Zueignung:

Perillustri ac Generofissimo Dno. Dno. Axelio Oxenstierna
Comiti Moreae Australis, Libero Baroni in Kymitho, Dno.
in Fiholm et Tydoen, Equiti Aurato, S. R. M. Regnorumqz
Sueciae Senatori et Cancellario, nec non Iudici Provincialj
Norlandiarum Occidentalium, etc. etc. Dno. fuo Gratiosifsimo
hanc fae Excae effigiem caelo éxsculptam dicat dedicat consecratqz
Ie. Falck S. R. M. Sueciae Chalcographus
D. B. pin I. F. fculp. et excu. cum priu R. S. Stockholmiae 1652 [18]).

? 19. Oxenstierna, Axel, Graf zu Södermöre, Reichskanzler. — H. 270. B. 170.

Dieselbe Stellung und Kleidung wie oben, aber mit nur 16 Knöpfen im Rocke, nicht in Oval und mit einem Hintergrunde von geradlinigen Strichen.

Unter dem Bilde liest man:

Perilluftris ac Generofifsimus Dnus. Dnus. AXELIUS OXENSTIERNA Comes Moreæ Auftralis, Liber Baro in Kymitho Dnus. in Fiholm et Tydoen, Eques Auratus S. R. M. Regnorumqz Suециæ Senator et Cancellarius nec non Iudex Provincialis Norlandiarum Provinciarum *etc.* [19]).

20. Oxenstierna, Gabriel Bengtsson, Freiherr zu Mörby und Lindholmen, Reichsschatzmeister, geb. 1586, † 1656. — H. 315, B. 221.

Brustbild nach rechts, mit aufgekämmten, welligen Haaren, Schnurrbarte und spitzem Kinnbarte, schlichtem, weissem Kragen mit zwei Troddeln, schwarzem, spitzenbesetztem seidenem Kleide mit aufgeschnittenen Aermeln und 14 Knöpfen, wovon vier zugeknöpft sind; das hellere Untergewand ist vorn und an den Aermeln sichtbar. In Oval, und darunter eine Tafel mit der Zueignung:

Perilluftri et Generofissimo Dno. Dno. Gabrieli B. F. Oxenftierna
L. Baroni in Mörby et Lindholmen, Dno. in Rofenbergh etc.:
Sae Rae Mae Regnorꝑqz Sueciae Senatori et Thefaurario Magno,
Wermelandiae Iudici provinciali Dno. fuo gratiofissimo hanc
fuae Excell.tiae effigiem caelo exfculptam dicat dedicat confecratqz
I. Falck
D. Beck pinx. I. Falck fculp et excu cum priu. R. S. Stockholmiae 1650.

---

[18]) Le Blanc 87. — Rastaw. III, 17. — Bukowski 18.

[19]) Dieser Stich, dem die Signatur fehlt, ist für den zweiten Theil von Bog. Phil. v. Chemnitz's Geschichte über Schwedens in Deutschland geführten Krieg ausgeführt, welches Buch 1653 in Stockholm erschien und zu welchem Falck das Titelblatt gestochen hat (vergl. unten Nr. 26). Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es Falck zuzuschreiben und dürfte nicht, wie man annimmt, von J. van Meurs ausgeführt worden sein, dessen im selben Buche stehende signierte Nachbildung von Falck's Stich von Königin Christine 1649 (Nr. 7 hier oben) es an Kraft und Eleganz übertrifft.

I. Hier beschrieben.

II. Mit der Jahreszahl 1652 (nach einer Mittheilung von H. Bukowski) [20]).

21. Silfverstierna, Johann, Herr zu Ludgonäs, Hofrath, geb. 1604. † 1660. — H. 316, B. 232.

Brustbild nach rechts, mit Käppchen, ziemlich kurzen, lockigen Haaren, kleinem Schnurr- und Spitzbarte, schlichtem, weissem Kragen mit zwei Troddeln, dunkelm Rocke, mit 16 Knöpfen zugeknöpft und darüber einen Seidenmantel mit herabfallendem Kragen. In Oval, und darunter eine Tafel mit der Zueignung:

Generoso et Nobilissimo viro Dño. : IOHANNI SILFWERSTIERNA, Domino in Ludgonäs, Stiernerup, et Nygasl, S : R : M : Sueciae Consiliario aulico, officiose dicat, dedicat, consecratqz

I. Falck.

H. Münich-houen pin : *I. Falck sculp : Stockholmiae 1655.* [21]).

22. Torstenson, Lennart, Graf zu Ortala, Reichsrath und Feldmarschall, geb. 1603, † 1651. — H. 317, B. 221.

Brustbild nach rechts, mit langen, welligen, in der Mitte gescheitelten Haaren, Schnurr- und Spitzbarte, weissem, spitzenbesetztem Halstuche mit Knoten, Rüstung mit Nieten, geblümter, spitzenbesetzter Feldbinde über der rechten Schulter. In Oval, und darunter eine Tafel mit der Zueignung:

Perillustri ac Generosissimo Dño. Dño. Leonhardo Torstenstonio, Comiti in Ortala, L. B. in Wirista Dño. in Forstena Redsta et Rasigk, et Sæ Ræ Mtis Regnorqz Sueciæ Senatori, Campi Mareschallo ac Vest. Goth. Dal. Werm. Hallandiæqz Gubernatori Generali, Dño. suo Benignissimo, hanc sæ Excæ effigiem cælo exsculptam, dedicat consecratqz eiusdem Exctiæ humilis cliens I. Falckius
D. Beck pinx. I. Falck sculp. et excu. cum priu. R. S. 1649 [22]).

23. Wallich, Johann Ulrich von, Legationssecretär in schwedischem Dienste, geb. 1626, † 1673. — H. 232, B. 171.

Halbe Figur nach rechts, mit der linken Hand in der Seite, die rechte auf dem umgebenden ovalen Rahmen, langen, welligen Haaren, kleinem Schnurr- und Spitzbarte, Kragen und Manschetten mit breitem Spitzenbesatze, Rock mit Stickereien auf der Taille und den Aermeln nebst Schulterstreifen, über der rechten Schulter eine schlichte Feldbinde mit Fransen besetzt. In ovaler Form mit der Umschrift:

IOHANNES VLRICVS de WALLICH, VINARIA-THURINGVS Sæ REGæ MAItis SUECIÆ SECRETARIUS. M DC. LXII.

---

[20]) Le Blanc 88. — Rastaw. III, 8. — Bukowski 10.

[21]) Nicht bei Le Blanc oder Rastawiecki. — Bukowski 24. — Der Stich dürfte nach dem 30. April 1655, an welchem Tage S. zum Hofrath ernannt wurde, ausgeführt sein.

[22]) Le Blanc 106. — Rastaw. III, 5. — Bukowski 7. — Ein Exemplar auf weissem Atlas besitzt die kgl. Bibliothek in Stockholm.

Darunter ein Sockel mit dem Wappen und an beiden Seiten von diesem:

Hos vultus, hæc læta gerit		*WALLICHIVS ora,*
WALLICHIVS, generis		*lausqz decusqz Sui.*
Quæ Germanus habet,		*quæ Gallus et Italus, et quæ*
Cum docto Batauo,		*Sarmata, Danus habet;*
Quæ fortis Suecus, quæ		*Dacus et Hungarus et Thrax;*
Vidit, pervidit ſingula		*WALLICHIVS,*
Si verum effatum :(: nec		*fingunt omnia vates, :) :*
Vivitur ingenio;		*vivet hic ingenio.*
G. Dittmærs pin:		*I. Falck ſc.* [23]).

24. Wittenberg, Arvid, Graf zu Neuburg, Reichszeugmeister, Feldmarschall, geb. im Anfange des 17. Jahrhunderts, † 1657. — H. 318, B. 224.

Brustbild nach links, mit welligen Haaren, kleinem Schnurr- und Spitzbarte, schlichtem, weissem Kragen mit zwei Troddeln, Harnisch mit Nieten, über der linken Schulter eine geblümte Feldbinde mit sichtbarem Knoten. In Oval, und darunter eine Tafel mit der Zueignung:

Perillustri ac Generoſo D̄no. D̄no. Arfwedo Wittenberg
Libero Barono in Loimejocki, D̄no. in Yltis ac
Yllestadh S. R. M. Regnorφqz Sueciae Senatori
Tormentorφqz Bellicorφ Praefecto Generali ac Consiliario
Bellico D̄no. ſuo Gratioſo offert ac dedicat
I. Falck S. R. M. Chalcographus
D. B. pin I. F. ſculp. et excu. cum priu. R. S. Stockholmiae 1651.

I. Hier beschrieben, sehr selten.

II. Mit folgender Zueignung, sonst wie der vorhergehende:

Perillustri ac Generoſissimo D̄no. D̄no. Arfwedo Wittenberg
Comiti in Neuburg, Libero Baroni in Loimejocki, D̄no. in
Yltis ac Yllestadh S. R. M. Regnorφqz Sueciae Senatori
Tormentorφqz Bellicorφ Praefecto Generali, D̄no.
ſuo Gratioſo offert ac dedicat
I. Falck S. R. M. Chalcographus [24]).

25. Wrangel, Carl Gustav, Graf zu Salmis, Feldmarschall, geb. 1613, † 1676. — H. 570, B. 465.

Ganze Figur zu Pferde nach rechts, mit den Zügeln in der linken, dem gezogenen Degen in der rechten Hand; einem federgeschmückten Hute, mit langen, lockigen Haaren, weissem, spitzenbesetztem Kragen mit zwei Troddeln, Feldbinde über der rechten Schulter mit flatternden Enden, Stahlharnisch, Lederkoller und hohen Stulpenstiefeln mit Sporen. Das Pferd im Galopp mit geflochtener Mähne und langem, üppigem Schwanze. Im Hintergrunde nach rechts ein Schlachtengewühl. In dem Mittelgrunde nach links Fahnen und

---

[23]) Le Blanc 113. — Rastaw. III, 25. — Bukowski 28.

[24]) Le Blanc III. — Rastaw. III, 15 u. 14. — Bukowski 16 u. 17. — Wittenberg wurde in gräflichen Stand den 3. Januar 1652 erhoben. Sein Bildniss, von D. Beck gemalt, besitzt die Sammlung auf Gripsholm.

Lanzen und zwei Trabanten mit Partisanen, näher der Mitte eine Reitergruppe. Im Vordergrunde rechts ein kahler Baumstamm, nach links ein Stein mit der Jahreszahl 1655. Darunter die Zueignung:

ILLUSTRISSIMO & EXCELLENTISSIMO DNO : DNO : CAROLO GUSTAUO WRANGELIO COMITI
IN SALMIS, L : B : DE LINDENBURG, DOMINO IN SCHOOKLOSTER, BREMER-UERDÆ, WRANGELSBURG,
SPICKER, ET ROSTORP S : R : M : REGNIQZ SUECIÆ SENATORI, CAMPI-MARESCHALLO, NEC NON STATUS MARITIMI UT
ET CLASSIS TOTIUS REGNI, VICE-AMMIRALIO, DNŌ: SUO CLEMENTI OFFICIOSISSIME OFFERT ET D:

D : Klöker pinx : **Ieremias Falck.**

I. Hier beschrieben.

II. Mit H. B. excudit zwischen den Namen des Malers und des Kupferstechers; der Hintergrund beinahe verwischt. Die Abdrücke sind von der sehr beschädigten und rostigen Platte genommen, welche zu den Sammlungen auf Skokloster gehört [25]).

26. Titelblatt mit dem Bildniss der Königin Christina. — H. 280, B. 182.

Der Genius der Geschichte sitzt rechts, beflügelt, mit einer Trompete in der linken Hand, er schreibt mit der rechten auf ein links stehendes Piedestal die Worte:

Königlichen
Schwedischen
In Teütschland
geführten
Kriegs
Ander Theil.
Stockholm
Gedruckt und Verlegt, Durch
Johannem Janſsonium
Regium Typograph:
1653.

Links hinter dem Piedestale steht die Königin, eine Herkuleskeule entgegennehmend, welche ihr von dem mit einem Lorbeerkranze geschmückten Gustav II. Adolf gereicht wird, der von einem Adler getragen nach oben schwebt. Am Fusse des Piedestales liegen Helm, Lanze, Schwert u. s. w. Rechts liest man:

Bourdon deline. Falck sculp [26]).

[25]) Le Blanc 114. — Rastaw. III, 31. — Bukowski 25. — Das Originalgemälde, welches auch der Sammlung auf Skokloster gehört, trägt die Jahreszahl 1650.

[26]) Le Blanc 104. — Rastaw. III, 35. — Bukowski 21. — Dieses Buch enthält ausserdem noch ein Bildniss der Königin, copirt von J. van Meurs nach Falck (Nr. 7 hier oben), und das obengenannte Bildniss von Axel Oxenstierna (Nr. 19).

Ein Evangeliar des Klosters Freckenhorst aus dem XII. Jahrhundert.

Von **Wilhelm Diekamp.**

Die Pfarr- und Dechanei-Bibliothek zu Freckenhorst hat aus dem reichen Handschriftenschatze des vormaligen Stiftes nur zwei Codices sich zu erhalten, bezüglich wieder zu erlangen vermocht: die Legendenhandschrift [1]) und ein Evangeliar. Letzteres ist bis auf drei nicht sofort beschriebene Seiten von einer Hand aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts geschrieben. Es lag eben dem Kloster ob, den durch den Brand vom Jahre 1116 verursachten Schaden baldmöglichst wieder auszugleichen, und ein Evangeliar gehörte mit zu den nothwendigsten Utensilien. Das vorliegende besteht aus 15 Quaternionen, einem Quinquio (an achter) und zwei Ternio (an 10. und 13. Stelle) [2]), denen noch ein Ternio vorgeheftet ist. Letzterem fehlt schon seit langem das erste Blatt. Auf der ersten Seite ist von gleichzeitiger Hand eingetragen: Anno domini .m̊ c̊c. XXX. consecrate sunt due campane maiores in Vrekenhorst a domino Hermanno episcopo Lealensi de provincia Estensi, que in partibus Lyuonie ad fidem nuper accessit. Hec autem consecratio facta est sub domina Ida abbatissa [3]). Auf der zweiten Seite beginnt dann der gewöhnliche Prologus in quatuor evangelia: Plures fuisse u. s. w. mit dem Briefe des Eusebius an Carpian und der sich gleich anschliessenden Vorrede zu Matthäus. Die vorletzte Seite dieses Ternio aber bringt folgendes Gedicht, das seinen akrostichischen Charakter dadurch anzeigt, dass es die Anfangsbuchstaben für sich an den Rand setzt und die durch sie gebildeten Worte abwechselnd schwarz und roth wiedergibt:

H umani generis dominator Christe perennis,
O mnia quem metuunt, quem laudant omnia quę sunt,
C ui fuerat thalamus generos virginis alvusę

---

[1]) Vgl. Diekamp: Die Gründungslegende und die angebliche Stiftungsurkunde des Klosters Freckenhorst, in Forschungen zur deutschen Geschichte 24, 630 f.

[2]) Von zwei Blättern ist vor oder während des Schreibens die entsprechende Hälfte abgeschnitten; ähnlich Quaternio XI, in dem aber eine neue Lage beigeheftet ist; über Quaternio I und XV siehe unten.

[3]) S. a. O. S. 633.

Dignato nostrę naturam carnis habere.
Omnipotentis apex in nostro corpore supplex
Nolens dampna pati, quę pertulerant protoplasti,
Venisti sponte summi genitoris ab arce,
Mortis ut imperio finem faceres moriendo,
Lux ęterna dei, nostro medicare labori.
Et licet indigeas nullo divina potestas,
Texturam placidus tamen accipe codicis huius,
Ancillę donum, quę peccavit tibi multum.
Me strictam viciis, quę primi noxa parentis
Effudit late semen hominum super omne,
Solvat criminibus de cunctis iste libellus;
Sit custos hilari, sit consolatio tristi.
Jusseris et quando me solvi corporis antro,
Eruat hęc animam, Jesu, scriptura misellam
De cruciante chao, de non miserante tiranno.
Exin tempus ubi venit omnia discutiendi,
Dum trepidabo nimis totius conscia sordis,
Judex juste deus, patris invictissima virtus,
Cui tremula assisto, mihi iam placabilis esto.
Alma dei pietas ęuangeliique potestas
Te mihi mansuetum faciant, rex optime regum.
Et tu, qui Christo placuisti sanguine fuso,
Martir sancte dei nec non presul Bonifati,
Munus habe gratum, fert ultima quod famularum
Ante tuum limen. Dicat qui legerit: Amen.

Dass eine Klosterangehörige sich hier in so liebenswürdiger Weise als Schreiberin kundgibt, ist um so interessanter, als gleichzeitig im Stifte auch die anderen Künste blühten. Eine andere Insassin war es, Gerbode, die den Grabstein der damaligen Aebtissin Geva mit der ganzen liegenden Figur derselben meisselte und so Veranlassung gab, dass Geva später in die Gründungslegende verwoben wurde[4]) und bis auf den heutigen Tag ob ihres Antheils an der Stiftung hochgepriesen wird. Eine Künstlerin aber war Emma, selbst wenn ihr nur die überaus zierliche und gefällige Schrift des Evangeliars angehören sollte, nicht auch die wenn auch nur spärlichen Miniaturen.

Die auf das Gedicht folgenden drei Seiten waren ursprünglich leer gelassen, möglich dass sie für ein Bild des Evangelisten bestimmt waren. Sie sind ausgefüllt mit Sprüchen im Anschluss an den Stammbaum des Heilandes und zwar von einer Hand mit älterem Ductus als dem der Emma, also jedenfalls nicht lange nach der Fertigstellung des Buches.

Das folgende Blatt ist dem Titel gewidmet: »Liber generationis« u. s. w., die erste Seite wird von »Liber« ausgefüllt. Sie wird von einem roth-gold-roth-weissen Rahmen eingeschlossen, innerhalb dessen der Raum in etwas

[4]) S. a. O. S. 637 f.; auch die Grabschrift (S. 638, A. 2) hat leoninische Hexameter.

roher Weise in breite hell- und dunkellila Felder getheilt ist. Von diesem Hintergrunde hebt sich das L ab in goldenem Geriemsel und Blattformen, die von rothen Strichen eingefasst sind. Aehnlich ist der Anfang des Johannes-Evangeliums auf dem ersten Blatte des 15. Quaternio behandelt. Ein gleicher Rahmen schliesst die Seite ein; die Felder sind abwechselnd hell- und dunkellila; aber sie sind kleiner und machen dadurch einen viel gefälligeren Eindruck. Das verschlungene IN (In principio erat. . .) füllt die Seite aus. Die Schäfte bestehen aus je zwei breiteren goldenen Streifen, die nach beiden Seiten durch rothe und weisse Striche begrenzt sind; der Raum zwischen ihnen ist grün und roth ausgefüllt mit aufgesetzten weissen Punkten. Geriemsel und Blattwerk sind wie beim L behandelt, nur ungezwungener. Die Rückseite gibt die folgenden Worte »principio« bis »hoc erat« in blau und rothen Majuskeln. — Es ist vielleicht nicht ohne Bedeutung, dass die beiden Blätter mit diesen grossen Initialen ihren Quaternionen beigeheftet sind. Die zweite Initiale mit der Rückseite wiederholt sogar nur die auf der vorhergehenden Seite in braun und rothen Majuskeln ausgeführten Anfangsworte. Ihre Majuskeln weise ich aber mit Bestimmtheit einem anderen Schreiber zu; sie sind viel plumper und geschmackloser als die der andern Seite, die, soweit sich darüber urtheilen lässt, von der Schreiberin Emma herrühren. Wir dürfen daraus vielleicht schliessen, dass die beiden grossen Initialen nicht von Emma's Hand sind.

Einfacher ist das Initium beim Evangelium des hl. Marcus gehalten. Als I repräsentirt sich ein langer durch zwei rothe Striche gebildeter Stab, der oben und unten in einiger Verschlingung ausläuft; nach dem Blattrande hin lehnen sich andere rankenartig an, und aus ihnen erhebt sich das Brustbild, wie wohl anzunehmen ist, des Evangelisten. Es ist mehr angedeutet als durchgeführt, alles mit wenigen rothen und braunen Strichen, während das Pergament als weiss benutzt ist. In der Linken hält er die Schriftrolle, die Rechte streckt er lehrend aus, wobei der zweite und dritte Finger die gewöhnliche unnatürliche Verlängerung zeigen. — Ferneren Anlass zu ornamentaler Behandlung bot Q (Quoniam quidem multi conati sunt), der Anfangsbuchstabe des Evangeliums des hl. Lucas. Es ist bei weitem das ansprechendste Bild, wenn es auch nicht so reich gehalten ist als jene beiden ersteren, namentlich kein Gold angewandt ist. Zwei gefällig verschlungene gelbe Streifen bilden einen Kreisring, an den oben und unten je zwei gleichförmige blaue und grüne Ranken mit Blattwerk sich anlehnen; die Mitte füllt Geriemsel in gleichfalls blaugrüner Farbe aus, während die noch übrig gebliebene weisse Fläche durch rothe Pünktchen in symmetrischen Figuren besetzt ist. Die Cauda des Q endlich bildet ein phantastisches Ungethüm, vorne ein geflügelter Drache mit langem Hals und Adlerkopf und rückwärts auslaufend in einen Fisch.

Deuten schon diese Initialen und ebenso auch manche andere Buchstabenformen der in Roth ausgeführten Anfänge auf, wenn auch abgeschwächte, Einwirkung ursprünglich irischer Vorlagen, so gilt ein Gleiches auch von den beiden einzigen Vollbildern unserer Handschrift (im 8. und 14. Quaternio), die den hl. Lucas und den hl. Johannes bei der Arbeit darstellen. Beide sitzen in hergebrachter Form, nach rechts gewendet, auf einem Schemel ohne

Lehne, mit der Feder[5]) in der Rechten vor dem Schreibpult. Lucas schreibt in einem Buche, Johannes auf einem langen Pergamentstreifen. Eine Art Tischchen trägt bei Lucas das Tintenhörnchen, während dies bei Johannes nicht sichtbar ist. Lucas ist mit einem weissen Untergewand mit halblangen Aermeln und grüner rothgeränderter Tunica bekleidet, die den rechten Arm frei lässt; die Falten sind durch parallele Striche wiedergegeben; das lichtgehaltene Haar steigt in Absätzen auf und fliesst lang herab auf die Schultern. Ueber dem Haupt erscheint der steif gezeichnete geflügelte Ochs. Noch mehr missglückt ist die Darstellung des hl. Johannes. Das blaugrüne Gewand in unmöglicher Faltung, das schwarze lange, straff anliegende Haar, die bei den Iren unvermeidlichen rothen Flecken auf den Wangen, der rückwärts umgebogene kleine Finger der rechten Hand, alles vereinigt sich zu einem ungünstigen Eindrucke, der durch den Adler über dem Heiligen nicht gehoben wird. Die Rankeneinfassung ist aber ansprechender als die mehr guirlandenmässige beim Lucas.

An Farben standen also unserm Maler (oder unserer Malerin) zu Gebote: Gold, roth, grün, blau, gelb, braun, schwarz und lila in verschiedenen Schattirungen; davon herrscht grün, lila und roth vor. Weiss ist nur selten, beim Buche des hl. Lucas und in einigen Strichen an seinem Gewande, besonders aufgesetzt; sonst ist das Pergament benutzt.

Den Evangelien ist noch ein weiterer Quaternio angehängt, der in Schrift des 15. Jahrhunderts Lectionen aus der Passion wiedergibt. Das letzte Blatt aber hat um die Mitte des 15. Jahrhunderts der damalige Dechant Hermann zu zwei Einträgen verwendet, die immerhin werth sind, aufgezeichnet zu werden: ein Vermerk über Kelche und ein Bibliotheksverzeichniss der Klosterkirche und der Kanoniker (nicht der Stiftsdamen):

Nota: Novem calices sunt in isto monasterio pertinentes ad capitulum; calix in altari beate virginis dar norden (!) et ad sanctum Vitum[6]) sunt in numero illorum novem.

Istud est notatum et scriptum per me Hermannum decanum in presencia religiosarum puellarum Jutte Retberges et Margarete van Neym, anno domini m̊ CCCCXLVII, ipso die Brictii (= November 13).

Auf der letzten Seite von derselben Hand:

Hii sunt libri ecclesie in Vrekenhorst: Biblia unum volumen. Item psalterium glosatum. Item Johannes de Villa Abbatis. Item moralia sancti Job. Vitas patrum. Speculum ecclesie. Omelia estivalis et hyemalis in II voluminibus. Unum passionale. Omelia quadragesimalis. Sermonarius. Duo libri matutinales. Apokalipsis. Item liber de novo et veteri testamento.

Hii sunt libri canonicorum dicte ecclesie: Decretales quas dedit Ywanus plebanus. Summa viciorum et virtutum cum quibusdam sermonibus quam dedit Wilhelmus plebanus. Sermones dominicales quos dedit Johannes Volmerinc. Item dictionarius quem dedit dominus Engelbertus de Honhart,

---

[5]) Beide Male Gänsekiel, wenigstens Vogelfeder und nicht Rohr.

[6]) Am Rand nachgetragen.

hic decanus, conventui et canonicis. Item liber sancti Andree pertinet conventui.

Isti libri sunt presentati Margarete de Neym, dum accepit custodiam. Constat Jutte Retberges, anno domini mº CCCCXLV post penthecostes.

Dieser letzte Quaternio scheint von Anfang an mit den anderen im jetzigen Einband vereinigt gewesen zu sein; ein nachträgliches Einheften lässt sich wenigstens nicht erkennen. Das würde den Einband, Holz mit Bekleidung von rothem Sammt, frühestens in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts weisen. Sicher noch jünger, etwa dem 17. Jahrhunderte angehörig, ist die Verzierung des oberen Deckels: eine ovale Platte mit Hautreliefdarstellung des Weltheilandes und in den Ecken vier runde Medaillons mit den Evangelisten und ihren Emblemen, alles mit der Punze gearbeitet. Die kleineren Bilder sind viel sorgfältiger behandelt als das mittlere und unter ihnen wieder am sorgfältigsten das des hl. Marcus.

Der Blumenmaler Peter van Kessel.

Von **Dr. Th. Hach.**

Bei Gelegenheit einer Durchforschung der im Lübeckischen Staatsarchive befindlichen, auf die frühere Lübecker Malerinnung bezüglichen Actenstücke (welche leider für die Zeit vor dem 17. Jahrhundert fast gar keine und für die Folgezeit nur sehr dürftige Ausbeute für die allgemeine Kunstgeschichte gewähren), begegnete ich auch dem Namen eines Blumenmalers Peter van Kessel, welcher mehrmals in einer Weise genannt wird, dass eine kurze Mittheilung der daraus zu gewinnenden Thatsachen gerechtfertigt erscheinen dürfte.

Nagler's Künstler-Lexicon Bd. VI S. 562 ff. nennt von der in Antwerpen heimischen Künstlerfamilie van Kessel eine Anzahl künstlerisch thätiger Mitglieder, nämlich Johann, den älteren und den jüngeren, Ferdinand, Hieronymus, Nicolaus und Theodor, welche sämmtlich im 17. Jahrhundert lebten, über deren verwandtschaftliches Verhältniss indess auch jetzt noch grosse Unklarheit herrscht. Ausserdem führt Nagler a. a. O. VI, 564 noch auf:

»Kessel, Peter, Maler, der um 1658 in Würzburg arbeitete.«

Waagen in seinem »Handbuch der Geschichte der Malerei« (I, 315 u. II, 211) erwähnt nur den Ferdinand und den jüngeren Johann van Kessel. Das Museum von Antwerpen besitzt von den beiden Johann je ein Bild, das »Vogelconcert« und eine »Landschaft«. Augsburg und Madrid sind gleichfalls nur im Besitz von Gemälden von Johann dem Landschafter und Johann dem Jüngeren, dem Bildnissmaler. Die Galerie zu Schleisheim führt in ihrem Katalog vom Jahr 1875 unter Nr. 439—444 Bilder von den beiden Johann van Kessel und Nr. 445 und 446 zwei Portraits von »Nicolas Kessel« auf [1]).

Kurz, den von Nagler aufgeführten »Peter Kessel« habe ich bisher sonst nirgends, selbst nicht in der »allgemeinen deutschen Biographie«, welche

[1]) Beiläufig gesagt, scheinen die unter Nr. 439—442 dem Jahn van Kessel zugeschriebenen Darstellungen von America, Europa, Africa und Asien, nicht dem Johann, sondern dem Ferdinand v. K. ihre Entstehung zu verdanken und identisch zu sein mit den »vier Welttheilen«, welche Ferdinand v. K. »mit einer ungeheuren Anzahl charakteristischer Figuren und Thiere« für den König Johann Sobiesky von Polen malte, und welche diesen Fürsten so entzückten, dass er dem Künstler zur Belohnung eigenhändig den Adelsbrief ausfertigte (vgl. Nagler's K.-L. VI. 563).

mehrere van Kessel aufführt, erwähnt gefunden. Auch meine folgenden, aus den Acten des Lübeckischen Staatsarchives geschöpften Mittheilungen über den Blumenmaler Peter van Kessel reichen, wie gleich vorweg bemerkt werden mag, keineswegs dazu hin, eine Identität dieses letztgenannten mit dem bei Nagler erwähnten Peter Kessel zu constatiren oder ihn mit Sicherheit als einen Anverwandten der Johann van Kessel u. s. w. hinzustellen. Dennoch aber mögen vielleicht doch schon die wenigen neu aufgefundenen Daten dazu dienen, der Kunstgeschichte zu weiteren Forschungen Anlass zu geben und dadurch jener berühmten Antwerpener Familie van Kessel noch ein weiteres, bisher unbeachtet gebliebenes künstlerisches Mitglied einzureihen.

Im Jahre 1668 hatte das Amt der Maler zu Lübeck Streitigkeiten mit seinem damaligen wortführenden Aeltermanne Hans Götjens wegen verschiedener Willkürlichkeiten des letzteren, namentlich weil er einen fremden Gesellen, Peter van Kessel, der eine Zeitlang bei Burchard Wulff dem Freimaler in Arbeit gestanden, selbständig zu arbeiten verstattet, auch diesen Bönhasen oder Pfuscher in seiner eigenen Wohnung beherbergt habe. Ausserdem fühlten sich die Amtsbrüder beleidigt, weil ihr Aeltermann gesagt habe, jener Peter van Kessel mache Stücke, wie sie keiner von den Amtsmeistern anzufertigen im Stande sei.

In der gegen diese Beschwerden gerichteten Vertheidigungsschrift, welche Hans Götjens am 11. August 1668 beim Rathe zu Lübeck einreichte, sagt er, dieser van Kessel sei »kein Mensch, der hie mit der Mahlerey vor der Hand etwas zu erwerben gesuchet, sondern ist von Ihro Königl. Maj. zur Dannemarck nacher Copenhagen gnädigst berueffen worden: undt hat sich vorhero allhier nuhr ein wenig wollen umbsehen und bekant machen, auch gegen seiner ankunfft nacher Copenhagen ein und anderes Stück verfertigen.« Deshalb müsse der Peter van Kessel jeden Augenblick frei sein, abreisen zu können, und darin liege auch der Grund, weshalb dieser bei dem Freimaler Burchard Wulff, der ihn zum förmlichen Gesellen begehrt, nicht habe eintreten können und wollen. Er, Götjens, habe darum dem van Kessel ein paar Tage zu malen verstattet und demselben solches »weil wir in unserm Ampt es also halten, dass man einen frembden Gesellen auch gantzer 14 Tage bey sich hegen und pflegen kann, nicht zu weigern gewusst, bevorauss weil er ein Mensch, der seine sachen auss dem Grunde wohl verstehet.«

Mit solcher Entgegnung waren aber die Amtsbrüder keineswegs zufriedengestellt. In verschiedenen Schriftstücken vom 20. August und 22. October 1668 führten sie aus, dass der Peter van Kessel doch für Geld hieselbst arbeite und zwar viel länger als etwa 14 Tage. So z. B. gestehe Hans Götjens selber (in einem bei den Acten jetzt nicht mehr befindlichen Schriftstücke) ausdrücklich zu, »dass er dem Kessel erlaubet habe, dass er Zwe Stücke vor Ihr Königl. Majest. in Dannemarck machen und auch ein Stück vor göttiensz in seinem Hause machen muge; wan nun aber solche Stuecke, so vor Könige, Fürsten und Herren gemacht werden, so gahr baldt nicht mügen absolvirt werden, besondern Zeit erfordern, wer wil dan dar an zweiffelen, dass der Kessel nicht solle 4 Wochen bei dem Göttinsz gewest sein.«

Zum Beweise, dass der Peter van Kessel den Amtsmeistern in ihrer Nahrung Schaden und Abbruch thue, indem er für Geld hier arbeite, führen die Amtsbrüder an, dass »der Kessel sich vernehmen lassen, dass er bey den periquen macher auff dem Klingenberg an schildereyen vor 100 rthlr. bedungen hätte.« Als Beleg bringen sie folgende Bescheinigung zu den Acten:

»Dass Peter de Kessel ein frembder Schilder den 25. July jüngsthin vor den Herren der Wette[2]) in Gegenwart der Eltesten der Mahler und mehrentheil deren Amtsbrüder bekant und ausgesaget, dass (die) drey Mahler-Eltesten zu ihm in seinem logiment bey dem Peruqmacher gekommen, seine Werke besichtiget und gesagt, dass er niemandt allhie damit schaden thäte und keiner hieselbst wäre der es ihm nachmachen könnte: Solches wird hiemit bescheiniget. Actum an der Wette den 18. Augusti A° 1668.«

Mit jenen, für 100 rthlr. übernommenen Schildereien in des Perrückenmachers Hause auf dem Klingenberge[3]) verhielt es sich indessen doch etwas anders, als die Amtsmeister die Sache darstellten. Es ergibt sich nämlich aus den Acten, dass Peter van Kessel beschuldigt war, sich unziemlicher Redensarten über den Hochedlen und Hochweisen Rath bedient zu haben, wesbalb ihm von den Wetteherren »der Arrest angedroht« war. Zur Abwendung dieses Arrestes hatte sich der Perrückenmacher mit 100 rthlr. an der Wette zu Gunsten des Peter van Kessel verbürgt und letzterer malte nun zum Entgelt dafür jenem einige Schildereien in seinem Hause.

Aus einigen erhaltenen Actenstücken über diesen Injurienprocess erfahren wir noch etwas Näheres über den »fremden Schilder«. In einer eigenhändig von »Peeter van Kessel« unterzeichneten Eingabe an den Rath vom 4. August 1668 kann Supplicant »vorzutragen nicht umbhin, wesmassen ich meiner Kunst ein Blumen Schilderer am verwichenen Ostern anni currentis von Dantzig alhie zur Lubec angelanget in der intention, dass ich diesen orth besehen und meine gefasste Kunst vornemen Leuten und Liebhabern möchte kundt und wissent machen. Da es dan geschehen, dass ich auf ein Zeitlang in Borchard Wolff hiesiger Stadt frei Mahlers behäusung und an dessen tisch, nachgehents aber auf etzliche Tage bey Hanss Göettienss Aeltermann der hiesigen Mäler mich begeben und aufgehalten undt nuhr ein stück vor mein plaisir zu schildern angefangen habe.«

Weiterhin führt Peter van Kessel dann aus: »Dass ich von jugent auf meiner Kunst mich solcher Gestalt beflissen und durch Gottes Gnade endlich gefasset habe, dass, ohne üppigen ruhm zu melden, bey grossen Potentaten und Herren, ja noch newlich bey Ihro Königl. Maj. in Dannemarck in solchem aestime gerathen, dass (wie aus Beylage sub Lit. B. abzunemen[4])) Selbige meine Dienste und Aufwartung noch biss dato

[2]) So hiess in früherer Zeit in Lübeck eine auch dem Gewerbewesen vorgesetzte Behörde, welche zwei Rathsherren (»die Wetteherren«) bildeten.

[3]) Dieser Perrückenmacher hiess »Reimond Berjon«, wie andere Acten ergeben; s. unten.

[4]) Leider fehlt diese »Beilage Sub lit. B«, welche sicher das Berufungsschreiben für Peter van Kessel nach Kopenhagen und die Bestellung der Blumenstücke enthielt, jetzt in den Acten.

allergnädigst begerren und wollen, et consequenter mit fueg rechtens kein Bönhase kan gescholten noch beschuldiget werden.«

In dem Petitum dieser Eingabe bittet Supplicant dann unter Anderem auch, der Rath möge ihm »höchst geneigt gestatten und vergönnen, dass (er) nuhr biss auff zween Monaten wegen einiger blumen Schildereyen, so vor Ihro Königl. Maj. von Dannemarck annoch zu verfertigen habe, geruh- und unverhinderlich alhie subsistiren und verbleiben möge.«

Der in jenen Injurienprocess mit verwickelte Freimaler Burchard Wulff meint gegenüber diesen etwas ruhmredigen Ausführungen des Peter van Kessel: »Vnnd ob woll der Supplicant sich weitlich heraussstreichet vnd rühmet vnd desswegen der Beylage Sub Lit. B. sich gebrauchet, so giebet er doch selbst zu verstehen, dass er in so grosen gnaden bey Ihrer Königl. Maytt. nicht sein müsse, alss er ruhmretiger Weise vorgiebet; den wen dehme also wahre, so hatte er ja wol bey Ihrer Königl. Maytt. bleiben können, oder ess stünde ja der weg, sich wieder dahin zu begeben, noch allemahl offen, vndt dürfte desswegen alhier zu Lübeck keine gewisse Zeit ausszubitten sich bemühen.«

Hiermit ist der thatsächliche Inhalt der Maleracten, in welchen die weiteren Verhandlungen und Schlussdecrete fehlen, erschöpft. Von Wichtigkeit aber ist noch eine Notiz, welche sich auf der Rückseite der Eingabe des Peter van Kessel de dato 4. August 1668 neben der Adresse von anderer, aber gleichzeitiger Hand verzeichnet findet und den Inhalt des Actenstückes kurz in den sehr flüchtig und am Schlusse undeutlich geschriebenen Worten angibt:

»Peter van Kessel, ein Mahler von Antwerpen,
excusat sibi imputat (as?) criminati (ones?).«

Da sonst in den Maleracten nirgends erwähnt ist, dass Peter van Kessel aus Antwerpen stamme, so erhält diese Notiz eine ganz besondere Bedeutung und legt es nahe, diesen Blumenmaler jener, namentlich durch Blumenstücke sich auszeichnenden Antwerpener Malerfamilie van Kessel einzureihen. Festzustellen, welcher Platz ihm darin dann zuzuweisen ist, wird Aufgabe der Antwerpener Genealogen sein müssen. Dass Peter van Kessel in der That aus Antwerpen stammte, ergibt übrigens eine andere Quelle, nämlich das Wetteprotocollbuch unterm 4. September 1668. Das Protocoll über die in der Sitzung der Wetteherren an jenem Tage an zweiter Stelle verhandelte Sache beginnt mit den Worten: »Demnach die Herren der Wette in erfahrung gebracht, das ein frembder Schilder aus Antwerpen, Peter van Kessel genant, welcher eine Zeitlang bey Borchardt Wolff, hiesigen Contrefaiter, vor Gesell gearbeitet, einige schimpfliche worte wieder einen Hochweisen Rath dieser Stadt und die Herren der Wette geredet, So haben Sie ihn darauff ohnlängst vor sich fordern lassen und darüber zur Rede gestellet, er hat aber solches in totum verläugnet, ohngeachtet gedachter Borchardt Wolff es ihm mit allen vmbständen in der Herren Gegenwart vorgehalten, das er sie zu ihm allein in seinem Hause geredet hätte.« Die schimpflichen Worte bestanden darin, dass Peter van Kessel zu Borchardt Wolff gesagt haben sollte, »die Wetteherren hätten jetzo nicht viel zu sagen, sondern die Aemter thäten, was sie

wollten.« Borchardt Wolff hatte am 4. September 1668 eidlich beschworen, dass er solches »aus Peter Kessel's munde gehört habe«; Peter van Kessel läugnete es trotzdem; darum erfolgten viele Ermahnungen und Warnungen vor dem Meineid, und dass er wohl erwägen solle, »dass, wofern er schweren würde, entweder seine oder Borchardt Wolff's sehle in gefahr kommen würde, dahero er alss Christ in sich schlagen und es nicht auf den eyd ankommen lassen, sondern sich viel lieber zur straffe finden solte, deren moderation vom Hochweisen Rath Ihnen committiret wäre, er auch in der thath verspühren solte, dass mit ihm nicht auff's schärffste solte verfahren werden.« Peter van Kessel aber blieb bei seinem Läugnen und erbot sich zum Reinigungseid und hat am 19. September 1668 »mit ausgestrecktem Arm und auffgehobenen seinen beyden Vorfingern in bemelten seines Beystandes (Johann Vloth) Gegenwart folgenden eyd abgeleget:

»Ich Peter van Kessel schwere zu Gott einen eyd, dass ich die Worte, so Burchard Wolff mir nachgeredet, dass nämlich die Herren dieser Stadt nicht viel zu sagen hätten, sondern die Aembter thäten, was sie wollten, nimmermehr zu gedachten Borchard Wolff geredet habe. So wahr mir Gott helffe.«

»Worauff er von der Klage absolviret, zu dessen behueff auch die von Reimont Berjon bei ihm schrifftlich geleistete caution ihm wieder ausgehändigt« ward.

Hier steht in dem Protocollbuche von derselben Hand, welche das Protocoll geführt, an den Rand geschrieben:

»14 Tage hierauff ist er zu Ratzeberg in schlechten Zustand gestorben.«

Uebrigens erhielt Peter van Kessel noch einen harten Verweis und Bedrohung mit fiscalischer Anklage »weile er in seiner letzten Supplication an Einen Hochweisen Rath die Herren der Wette ehrenverkleinerlich beschuldiget, ob solten sie sich in dieser Sache einer partheylichkeit gebrauchet haben.« Nachdem sich aber Peter van Kessel dieserhalben auf seine Unerfahrenheit in Rechtshändeln berufen, und jenen Satz als von dem Concipienten der Supplication herrührend bezeichnet hatte, waren die Wetteherren »ihm solchen excess zu verzeihen geneigt, wen er denselben gebührlich erkennen und depreciren wolte.« Als hierauf Peter van Kessel »zu die Herren getreten und denenselben mit Hand und Mund depreciret: Alss haben Sie ihm auch solches verziehen und ihn darauff dimittiret.« Damit schliessen diese Wetteprotocolle ab.

Fassen wir nun kurz die aus den vorstehenden Mittheilungen sich ergebenden Thatsachen noch einmal zusammen, so sind es folgende:

Peter van Kessel von Antwerpen, seiner Kunst ein Blumenmaler, kam Ostern 1668 von Danzig nach Lübeck, die Stadt zu besehen, dort seine Kunst zu zeigen und dann einem Ruf des Königs von Dänemark folgend nach Kopenhagen zu gehen. In Lübeck trat er zunächst auf kurze Zeit bei dem Lübecker Freimaler und Contrefaiter Borchardt Wolff in Arbeit, zog dann zu dem Maler-Aeltermann Hans Götjens und schliesslich zu dem Perrückenmacher Reimond Berjon auf dem Klingenberge, in dessen Hause er einige Schildereien ausführte. Ferner arbeitete er ein Stück in Hans Götjens' Haus, namentlich aber für den König von Dänemark einige Blumenstücke, zu deren Vollendung er im August

1668 um Gestattung eines ferneren zweimonatlichen Aufenthaltes in der Stadt Lübeck bat. Nachdem er hier wegen Beleidigung des Rathes in Untersuchung gezogen, nach geleistetem Eide aber derselben entlassen war, starb er »in schlechtem Zustande« Anfangs October 1668 zu Ratzeburg.

Dass dieser Blumenmaler Peter van Kessel der berühmten Antwerpener Malerfamilie angehöre, ist wahrscheinlich, doch nicht erwiesen. Ueber seine Identität mit dem Maler Peter Kessel, welcher 1658 in Würzburg arbeitete, fehlt es an Nachrichten. Von den in Lübeck von Peter van Kessel angefertigten Gemälden scheint nichts erhalten; auch sind andere Werke seiner Hand bisher nicht nachgewiesen. Die 1775 in München von dem damaligen Galeriedirector von Weizenfeld herausgegebene »Beschreibung der Kurfürstlichen Bildergalerie in Schleisheim« führt ohne Angabe eines Vornamens als von »van Kessel« gemalt auf:

Nr. 477. Ein mit allerley Blumen angefülltes Glas.
Nr. 480. Ein gläsernes Gefäss mit allerhand Blumen.
Nr. 490. Ein Blumenstrauss in einem Glase.
Nr. 492. Ein mit Blumen angefülltes Glas; Weintrauben auf einer Taze und verschiedene todte Vögel.
Nr. 494. Ein Glas mit allerhand Blumen, um welche einige Molkendiebe herumfliegen.

Sollte etwa eines oder das andere dieser Bilder von der Hand dieses »Blumenschilderers« Peter van Kessel herrühren? Den Kunsthistorikern und Galerievorständen, namentlich den dänischen, wird es nun obliegen, etwa noch erhaltenen Werken dieses, wie es scheint, nicht unbedeutenden Künstlers weiter nachzuspüren.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Prähistorische Sammlungen vaterländischer Alterthümer in Deutschland.

Unsere Jugend wird immer durch das Studium der alten Classiker, der griechischen und römischen, geläutert und veredelt werden. Immer und immer wieder haben Künstler und Kunsthandwerker neben der Natur die Antike und besonders die griechische zu studiren, wollen sie Werke von bleibendem Werthe schaffen, die nicht wie die vorübergehende Mode eines bizarren Kleidschnittes auftauchen und verschwinden. Auch die seit einigen Jahrzehnten immer mehr gepflegten ägyptischen und orientalischen Studien haben ihre volle Berechtigung, zumal da man durch diese erst den Aufbau der griechischen und römischen Cultur verstehen lernt. Endlich beginnt man, immer weiter zurückgreifend, den grossen Werth prähistorischer Forschungen einzusehen. Glied reiht sich an Glied. — Ueber dem vielen Schweifen in der Ferne hatte man die vaterländischen Alterthumsforschungen, mögen sie nun prähistorische sein oder nicht, bis in die Neuzeit hinein sehr stiefmütterlich behandelt. Ja uoch heute überlassen die Regierungen die Hauptsorge dafür den anthropologischen Gesellschaften und Congressen. An tüchtigen Gelehrten für das Fach ist kein Mangel. Möge die deutsche Reichsregierung bald eingreifen und ein Institut für vaterländische und prähistorische Archäologie gründen, wie sie ein vortreffliches Institut für die classische ins Leben rief. Dieses neue Institut müsste seinen Hauptsitz wohl in Berlin haben, jedoch mit gleichberechtigten Stationen in Dresden oder Leipzig, in München, Stuttgart, Carlsruhe. Dass man in Berlin neuerdings ein prähistorisches Museum unter so tüchtiger Leitung wie die des Dr. Voss schuf, betrachten wir als eine glückliche Vorbedeutung, und werden die guten Folgen der in Angriff genommenen Neuorganisation nicht ausbleiben. In Wien verfuhr man nicht so, während sich doch gerade jetzt bei dem Neubau der herrlichen kaiserlichen Hofmuseen die beste Gelegenheit bot, ein besonderes prähistorisches Museum (ob nun in demselben Gebäude wie die übrigen Museen untergebracht oder nicht, wäre ja einerlei) abzusondern. Im Gegensatz zu einer logischen Gliederung, wie sie die moderne Wissenschaft fordert, hat man die prähistorische Sammlung in Wien dem ethnographischen Museum

einverleibt und dieses letztere dem naturhistorischen (horribile dictu). — Ich frage nun, was haben Zoologen, Botaniker, Mineralogen mit den prähistorischen Erzeugnissen von Menschenhand zu thun? — Es wird immer nur sehr selten sein, dass Naturforscher wie der jüngst verstorbene v. Hochstetter sich mit Lust und Liebe prähistorischen Studien hingeben. Grosses wird in der Regel von dem Einzelnen nur auf einem Gebiete geleistet, denn eminente einzelne Genies, wie z. B. Virchow, dürfen wir nicht als Regel gelten lassen. Doch ist die Aufstellung der prähistorischen Sammlung in Wien anlangend, zu sagen, dass dieselbe anschaulich nach Funden zusammengestellt ist, dass sie sehr lehrreich ist, und dass der Custos der Abtheilung, Dr. Heger, auch der berufene Leiter eines prähistorischen Museums wäre.

Nun und in München? — Auch München hat seit 1867 in vielen Beziehungen ausserordentliche Fortschritte gemacht. — Ich sage ausdrücklich in vielen Beziehungen, aber nicht in allen. So sehr Handel und Industrie erstarkten, so erfolgreich Kunst, Wissenschaft und Kunstgewerbe auf der Bahn der Vervollkommnung vorwärts schritten, die öffentlichen kunsthistorischen Sammlungen haben nicht annähernd so wie in Berlin Zuwachs erhalten. Das Mäcenatenthum des Königs kommt nicht den Sammlungen zu Gute. Der bairische Landtag will keinen Pfennig für Erwerbung alter Kunst- und Alterthumsschätze hergeben, obgleich der letzte günstige finanzielle Jahresabschluss die Herren in Verlegenheit setzte, wie die überschüssigen Gelder unterzubringen seien. Bei den minimalen Fonds kann man nicht genug anerkennen, dass es trotzdem der grossen Umsicht und Sparsamkeit eines Brunn oder Christ gelungen ist, dass Glyptothek, Antiquarium und Vasensammlung in der letzten Zeit einzelne werthvolle Erwerbungen machten.

Wie aber steht es in München mit den prähistorischen wie mit den prähistorisch-vaterländischen Studien? — Da liegt die Sache ausserordentlich im Argen. Die in Frage kommenden Alterthümer sind in verschiedenen Museen und Privatsammlungen verzettelt und meist unsagbar schlecht geordnet. In letzterer Hinsicht macht allerdings die Sammlung im ethnographischen Museum über den Arcaden eine Ausnahme, aber gerade sie hat zwar recht reiche ausländische prähistorische Funde (besonders auch amerikanische) aufzuweisen, ist aber unendlich arm an vaterländischen. Keramische Objecte gibt es beinahe gar nicht, metallene wenig. Der Hauptstock wird von den allerdings hoch interessanten steinernen gebildet.

Nun und das Nationalmuseum? — Des Königs Max II. markige widmende Worte: »Meinem Volk zu Ehr und Vorbild« treffen nicht mehr recht zu, seitdem auch das Nationalmuseum im Wesentlichen Kunstgewerbemuseum werden wollte. Allen Respect vor den Talenten eines geborenen Decorateurs wie des jüngst verstorbenen Gedon. Aber von einem Gedon'schen Memorandum inspirirt das früher einheitlich vom Standpunkt vaterländischer Geschichte geordnete Nationalmuseum in ein Zwitterding von historischem und kunstgewerblichem Museum zu verwandeln, diese Thatsache wirft grelle Schlaglichter! — Zwischen den ehrwürdigen Malen unserer Väter, zwischen den kostbaren Reliquien bairischer Fürsten und Feldherren sollte eine Entwickelung der

Thon-, Porcellan- und Glaswaaren-Industrie im bairischen Nationalmuseum durch Exemplare aller Zeiten, Epochen und Völker veranschaulicht werden! — Welch grosse Idee und wie klein ausgeführt! — Um selbige würdevoll und nur annähernd nutzbringend für Kunstgewerbetreibende zu verwirklichen, bedürfte man allein eines Gebäudes, gross oder grösser wie das Nationalmuseum. — An sich sind ja z. B. die Leistungen eines »Salviati« höchst glanzvolle. Aber da müssen nun die armen Funde römischer Gläser, gemacht auf deutschem Boden, herausgerissen von den gleichzeitigen Funden derselben Localität, mit dazu dienen, eine moderne italienische Glasindustrie zu illustriren! Da stehen römische Thongefässe oder griechische zusammengeschachtelt in wenigen Schränken mit vaterländischen Reihen- oder Hügelgräberfunden. Ja ich entdeckte sogar unter ganz falscher und späterer Angabe unter dem Chaos drei cyprisch-phönikische Thongefässe um Jahrhunderte älter, als die Etiquette besagte. — Armes Nationalmuseum! — Armes Publicum, wenn du da Belehrung suchst! — Es gehört sehr viel Kenntniss dazu, im oberen Stockwerk des Museums unter den Thongefässen die prähistorische Urne neu zu entdecken, welche zusammen mit der prähistorischen Bronzefibel oder dem prähistorischen Eisenschwerte in den Kästen des unteren Stockwerks zusammengefunden wurde. — Ich behaupte sogar, dass in Folge des Auseinanderreissens zusammengehöriger Funde [1]) ein Zusammensuchen der Stücke im Museum viel schwieriger ist, als noch in der Erde ruhende auszugraben. — Nun gibt es nicht eine genaue Numerirung, Etiquettirung und damit Hand in Hand einen Katalog als Führer durch das Chaos? — Seit vier Jahren wird an einem Katalog von etwa elf Kästen Objecte gearbeitet, wo bleibt er?

Die Besprechung der dritten, halb öffentlichen, hier in Betracht kommenden Sammlung habe ich mir für zuletzt aufgespart. Sie ist bei weitem die bedeutendste an vaterländischen Funden und gehört dem historischen Vereine von und für Oberbaiern, also streng genommen einer Privatgesellschaft. Diese kostbare Collection wird gehütet von einem Mann, der die Stücke des ihm anvertrauten Schatzes wie ein echter Schatzmeister in festen Kästen ohne Glasscheiben hält. Ein Theil dieser Kästen ist sogar fest verschlossen. Schlüssel beim oft nicht anwesenden Conservator! — Ja soweit geht die Sorge des Herrn Conservators für die ihm anvertrauten Dinge, dass selbst den Mitgliedern des Vereins das Betrachten des Vereinsschatzes kaum möglich gemacht wird. Dafür hat er sie nun aber auch mit einem Katalog der Sammlung (1884) entschädigt. Wir können aber leider dem Verfasser nicht widersprechen, wenn er sich einen Dilettanten auf dem behandelten Gebiete nennt. Da das Werk eines Dilettanten entweder über oder unter aller Kritik steht, muss ich mich in einem Organe für Kunstwissenschaft auch jeder Kritik enthalten. Nur einige Beobachtungen über das Verhältniss von Katalog und Sammlung möchte ich mittheilen, die ich bei einem Besuche der Sammlung machte.

Die glänzende Kritik, welche der Katalog in der »Münchener Allgemeinen

---

[1]) Früher waren alle prähistorischen Alterthümer einheitlich zusammen im Nationalmuseum aufgestellt.

Zeitung« erfuhr, musste ja besonders locken, unter solcher Führung die Sammlung zu besehen.

Der historische Verein verfügt über mehr als genügend Räumlichkeiten, welche bei richtiger Disposition die vorhandene Sammlung in übersichtlicher Weise zeigen könnten und die sogar eventuell noch Platz für Neuanschaffungen bieten müssten. Statt dessen herrscht bei der jetzigen Aufstellung eine solche unbeschreibliche Unordnung und Unsauberkeit, dass man in einer kleinen Trödlerbude sich wahrscheinlich heimischer fühlen wird. So sind die Bücher der Bibliothek durch alle Räume verstreut und nehmen einen grossen Theil des besten Lichtes weg, während sie leicht in einem Raume in Reihengestellen unterzubringen wären. Und wie geht man mit den Funden um, die der eifrige Alterthumsfreund dem Vereine umsonst zur Verfügung stellt. — Da steht ja noch seit Jahren der unausgepackte Korb mit einer ehemals unversehrten herrlichen prähistorischen Urne! — Jetzt sind in dem Korbe nur noch Scherben und Staub. Da! zwischen den Glaskästen befinden sich offen in einem Papiere interessante Eisenfunde, der Luft, dem Staube und der Zerstörung ausgesetzt. Sie sind noch nicht katalogisirt, wurden aber, wie des Conservators Hand selbst dazu schrieb, 1874 eingeliefert. Daneben liegen auf den Glasscherben zwischen den Alterthümern eine Anzahl aufgeschlagener Bücher. — Doch, was knirscht denn da unter meinen Füssen! — Mit Entsetzen bemerke ich, dass ich einen prähistorischen Schädel zu Staub zermalmt habe. »Ist vom Schranke heruntergefallen,« sagt kaltblütig der Vereinsdiener, »haben noch mehr Schädel« — und er lässt die Knochenreste liegen. Dem Besucher eine Entwickelungsgeschichte des Schwertes, des Messers vorführen! — Sehr lehrreich! — Da liegen bunt durcheinander, nicht etwa nach folgerichtigen Entwickelungsstufen geordnet, die Producte verschiedener Perioden und Völker! — Bald ein alter Hügelgräberfund, bald ein modernes Gartenmesser, bald ein Stück aus dem Mittelalter, bald ein Brodmesser, wie es heute die Tiroler Bauern tragen. — Hier über dem Hallsteinschwerte und dem Scramasax blinkt uns ein moderner Infanteriedegen entgegen.

Wenn die Anhänger einer alten Schule nun einmal die Ansicht verfechten, die Funde einer Localität seien auseinander zu reissen, man müsse ordnen die Schwerter zusammen, die Fibeln zusammen u. s. w., — dann müssen sie sich wenigstens consequent bleiben. — Nicht so der Aufsteller der Sammlung des bairischen historischen Vereines. So sehen wir plötzlich in einer Reihe von Kästen dicht bei- und übereinander liegen: Schwerter, Bronzenadeln, Münzen, Schädel, Fibeln, Knochen, Siegelabdrücke, Schildbuckel und einen Eberzahn!

Nun und der Katalog? Ein Unicum, um einen soeben mühselig gefundenen Anknüpfungspunkt wieder zu verlieren! — Ich gebe einige Proben.

Hier diese gute Hügelgraburne hat überhaupt keinen Namen und keine Nummer.

Da dieses Schwert hat die zwei Etiquetten: »Fundort Aschheim« und dann: »Von der Isar«. — Hat die Isar ihr Bett verändert? — (Aschheim lag bisher bekanntlich nicht an der Isar.)

Ein anderes Schwert hat wiederum zwei Etiquetten und zwei Nummern, 168 und 186. Das Schwert ist aber, wie ich erfuhr, nicht bei Friedberg, sondern bei Wipfertshausen gefunden worden.

Im Katalog steht: »Nr. 396. Irdener Topf mit engem Halse. Nieder-Aschau. Ib. 29.« — Das betreffende Gefäss Nr. 396 der Sammlung stammt wohl von Nieder-Aschau, hatte aber desshalb keinen engen Hals, weil es überhaupt halslos ist.

Dort unter einem mittelalterlichen Glasfenster liegt eine abgeriebene, unsaubere Bürste. Wagen Sie, geehrter Leser, wie ich in einem anderen Raume ein noch unsaubereres, jetzt dem Schwarz näher wie dem Weiss stehendes, aber einst weisses Sacktuch aufzuheben, so finden Sie darunter den reizenden römischen Kinderkopf V. A. 11, 12.

Nr. 358 ist erklärt: »Langer spitzer Beingriff mit romanischem Ornament. Muching 44.« Das Stück ist nur leider aus der Zeit der Völkerwanderung.

IV A. 5 steht im Katalog, ist aber noch nicht ausgepackt und also unsichtbar.

Mit des Conservators eigener Hand geschrieben lese ich an einem Funde den Zettel: »Schwert (**Spada**) [sic!], Fundort zwischen Mühldorf und Ampfing. 1882.« — Neue Orthographie also!

Auf pag. 12 und pag. 28 wird derselbe Gegenstand aus Nieder-Scheyern verschieden erklärt, bald als Brustspange, bald als Bauge! — Was ist eine Bauge? — Ein neu erfundenes Wort des Autors.

Der wackere und berühmte L. Lindenschmit (in seinen »Alterthümern unserer heidnischen Vorzeit. III. Band, Siebentes Heft. Dazu Tafel I. Nr. 6) führt uns eine der bekannten kleinen italischen einhenkeligen Vasen mit Palmettenverzierung vor, die in Deutschland gefunden wurde. Er weist dabei darauf hin, wie wichtig es sei, dass man weitere Daten speciell über diese Vasenart und genaue Fundortsangaben auf deutschem Boden sammele. Er hebt zu gleicher Zeit die Lückenhaftigkeit und Unbestimmtheit bairischer Funde hervor. — Unter IV. A. 377 der Sammlung des historischen Vereins in und für Oberbaiern sehen wir eine genau mit jener übereinstimmende Vase, wie bei Lindenschmit Taf. I. Nr. 6. Was sagt der Katalog darüber? »Kleine **Urne**. Italien Ib. 3.« (sic!) — Das ist Alles! —

Eine Entwickelungsgeschichte von Pappschachteln und Cigarrenschachteln, ja die wird uns in der Sammlung unseres historischen Vereins in glänzender Weise illustrirt. Alle Formen, Grössen, Farben und Decorationsglieder. Der Herr Conservator stellt nämlich gleich die Sachen in den Kästchen aus, welche die Verkäufer oder Schenker der Funde zum Transport benutzten. Keine uniformirende Gleichheit in der Höhe und Farblosigkeit der flachen weissen Schachteln, wie sie in der prähistorischen Abtheilung des ethnographischen Museums in den Arcaden benutzt werden. — Hier liegen Alterthümer in einer Schachtel für Hoffmann'sche Reismehlstärke. Hier andere in einer aufgeschlagenen Cigarrenschachtel. Innen am Deckel ein üppiges, buntes Bild. Ein halbnacktes Mädchen unter Blumen bei Sonnenaufgang. — Auf einem anderen Pappkasten steht gedruckt: Pall-Mall. — Zufällig sehr bezeichnend — ein wahres Pall-Mall ist die ganze Sammlung.

Ein prähistorisches Museum auch in München gründen, das thäte Noth. Die Sachen, welche jetzt im ethnographischen Museum, im Nationalmuseum, in der Sammlung des historischen Vereins und bei Privaten, wie J. v. Ranke, Jul. Naue u. A., noch zerstreut sind, sollten gesammelt und zur Leitung ein der Situation gewachsener, auf dem Gebiete heimischer, energischer Mann berufen werden. Selbstredend müsste das von Staatswegen her geschehen.

Schon wird der rothe Faden erkennbar, der in staunenerregender Weise die prähistorischen Völkergruppen in Ost und West, Nord und Süd untereinander, der die europäischen mit den asiatischen verbindet. Gerade auch in München haben sich Männer, wie J. von Ranke, Julius Naue, durch vortreffliche Leistungen auf der Basis vaterländisch-patriotischer Studien den Besuchern der anthropologischen Congresse bekannt gemacht.

Ich betonte früher in den Spalten dieser Zeitschrift, wie es kein Verdienst sei, in noch wenig erschlossenen Gebieten erfolgreich nach Alterthümern zu graben. Im Orient z. B., auf Inseln wie Cypern, begünstigten die zurückgebliebene, primitive Bodencultur oder die totale Abwesenheit einer solchen die Erhaltung von Alterthümern. — Aber dicht vor den Thoren der bairischen Hauptstadt plötzlich nicht durch Zufall, sondern nach reifer Ueberlegung eine längst dahingegangene prähistorische Cultur in vielen herrlichen Malen blosszulegen, ist verdienstvoll. — Noch verdienstvoller ist es jedenfalls, wenn die angewandte Ausgrabungsmethode eine peinlich gewissenhafte war und wenn der Ausgraber selbst stets anwesend an Ort und Stelle jeden Nebenumstand richtig benutzte. Am allerverdienstvollsten ist es, wenn der Ausgraber durch vergleichende Studien seine Funde nach streng wissenschaftlicher Forschungsmethode selbst in Wort, Schrift und Bild, in Vorträgen und Werken nutzbar zu machen weiss; wenn er aus Liebe zu Wissenschaft und Vaterland die grössten pecuniären Opfer bringt und aus eigenen Mitteln ausgräbt, ohne jede staatliche Subvention. — Das hat Julius Naue in München gethan! — Wer sich näher dafür interessirt, lese Naue's Schriften und besuche ihn und seine herrliche Sammlung in München [2]).

Zur Fortsetzung so hochwichtiger nationaler prähistorischer Ausgrabungen wie der Naue'schen sollte der Staat reichliche Geldmittel hergeben, nicht kargen dabei, und das bald, ehe es zu spät ist. Denn sonst werden durch weitere Devastation die Male der prähistorischen Niederlassungen in Baiern und besonders so nahe von München für immer vom Erdboden vertilgt werden! — Möchten wir doch bald einmal dahin kommen zu wissen, wer waren unsere

---

[2]) Seitdem dieser Aufsatz (Juli 1884) geschrieben wurde, haben bekanntlich die Herren Ranke, Naue, im Verein mit anderen wahren Förderern der vaterländischen Alterthumskunde in München eine Ausstellung bairischer Funde gemacht, welche allgemeinen Beifall finden und auch die Augen der Regierung wie des Königshauses auf sich ziehen musste. Die Thatsachen der Erfolge und Entdeckungen erweisen sich genügend stark, gewissen Intriguen eines gewissen sich als patriotisch aufspielenden, factisch aber höchst unpatriotischen und von eigenen Interessen ausgehenden »Ringes« siegreich entgegenzutreten, obwohl auch eine bekannte grosse Tageszeitung zu den Ringgliedern gehörte.

Vorfahren, auf welcher Culturstufe standen sie? — Welche Völker lösten sich ab auf unserer heimathlichen Erde? — Was für ein Volk war hier autochthon? — So viel scheint für Baiern nach den Naue'schen Studien bereits fest zu stehen, die Bajuwaren waren es nicht!

Nun und in Württemberg? — Stuttgart besitzt eine vortreffliche Sammlung vaterländischer Alterthümer und darunter viele prähistorische. Hier hat der tüchtige Director der Abtheilung, Ludwig Mayer, mit dem ersten illustrirten, ausserordentlich brauchbaren und gediegenem Kataloge begonnen. (1. Abtheilung. Die Reihengräberfunde. Stuttgart 1883.) — Der Katalog der prähistorischen Funde ist nach dem Vorwort der publicirten Schrift in Aussicht gestellt. — Die Sammlung der betreffenden Alterthümer ist immer noch provisorisch in zu engen und dunklen Räumen untergebracht und wäre die projectirte Ueberführung nach dem neuen Bibliotheksgebäude sehr wünschenswerth. — Immerhin gewährt auch heute schon die vernünftig nach den Fundgruppen arrangirte Aufstellung dem Besucher vollkommene Uebersicht. Hier haben wir etwas Einheitliches vor uns, ein Museum im edlen Sinne des Wortes und keine Trödlerbude, wie im bairischen historischen Vereine!

Aber wie steht es mit der Fortsetzung der Durchforschung der Hügelgräber, der Ausgrabungen in der so ausserordentlich reichen schwäbischen Alp?

Obgleich die wenigen für die königliche Sammlung angestellten Versuche von eminentem Erfolge begleitet waren, ist doch leider ein bedenklicher Stillstand eingetreten.

Wie in München Julius Naue, hat hier ein Privatmann, Oberlandesgerichtsrath Föhr, aus eigenen Mitteln Grosses geleistet. Wie Naue hat Föhr begonnen, die keramischen Gefässe aus den Stücken zusammenzusetzen, welches freilich ungemein mühselige und zeitraubende, aber oft allein zum Ziel führende Verfahren man bisher so arg vernachlässigte.

Ich habe die bairischen und württembergischen neuesten Funde vergleichen können, indem ich bei beiden Forschern, Naue und Föhr, das freundlichste Entgegenkommen fand. — Ich erkannte sofort, dass in Form, Farben und Technik die Thongefässe so zusammengehen, dass sie ein und demselben Volke zuzusprechen sind, doch mit der Einschränkung, dass neben den Gleichheiten im Grossen und Ganzen typische Abweichungen im Einzelnen deutlich Zeugniss ablegen von einem Verkehr mit verschiedenen Völkern. — Bei den Naue'schen bairischen Vasen tritt bei im Allgemeinen minder reichen Decorationen ein edleres Decorationsprincip auf; und wenn concentrische Ringgruppen auftreten, machen sie sich minder breit. Bei den Föhr'schen württembergischen Vasen findet mehr eine Ueberladung mit Decorationsmotiven statt, treten concentrische Kreise in mehr und grösseren Gruppen auf und erinnern dadurch mehr an gewisse cyprisch-phönikische Gefässe, nur mit dem Unterschiede, dass sie hier nicht aufgemalt, sondern eingeritzt sind.

Möchte auch hier in Württemberg der Staat die Föhr'schen Bestrebungen durch Subventionen begünstigen! — Neben den erwähnten Förderern der württembergischen Alterthumskunde ist hier noch der bekannte, in Stuttgart ansässige Major E. von Tröltsch zu nennen, der von der deutschen anthro-

pologischen Gesellschaft mit dem Entwurf einer prähistorischen Karte von Deutschland beauftragt ist.

Leider habe ich die Sammlung prähistorisch-vaterländischer Alterthümer in Carlsruhe, die der Geheime Hofrath Wagner vortrefflich geordnet und aufgestellt hat, noch nicht gesehen. — Auch die entsprechenden Sammlungen anderer grosser Städte, wie z. B. die zu Breslau werden gerühmt.

Ich kann nicht unterlassen, hier am Schlusse zum Vergleiche mit Deutschland, wo eigentlich alles Gute noch im Werden begriffen ist, auf einige Musterausstellungen ausserhalb des deutschen Reiches und Oesterreich aufmerksam zu machen.

Das ausserordentlich reiche prähistorische Museum in Saint-Germain-en-Laye bei Paris steht, was übersichtliche und geschmackvolle Aufstellung anlangt, meines Wissens bisher einzig da. Die beiden de Mortillet, Gabriel und Adrien, Vater und Sohn, haben sich hier bleibende Verdienste erworben.

Im British Museum verspricht die jetzt in Reorganisation begriffene Aufstellung der prähistorischen Alterthümer Gutes, obwohl auch da eine Trennung vom rein ethnographischen Elemente wünschenswerth gewesen wäre. Glücklicherweise gehört hier Frank, der Director, zu jenen glücklich vielseitig angelegten Talenten und wird er wacker von seinem Assistenten Read unterstützt.

Im anderen grossen Museum Londons, dem South Kensington Museum sieht man mit ganz anderen Mitteln und in grossem Maassstabe das Project, die Entwicklungsgeschichte des Kunstgewerbes der Völker durch Gegenstände zu illustriren ausgeführt, das das bairische Nationalmuseum vergeblich anstrebt. Trotzdem oder gerade weil man im South Kensington Museum so zahlreiche Schätze aufgehäuft hat und das so weite, geräumige Museum doch nicht Raum genug bietet für das Viele, lässt auch hier die Aufstellung viel zu wünschen übrig und glaubt man sich in einzelnen Abtheilungen auf einem vornehmen Jahrmarkt. Mit dem Kunstgewerbemuseum ein Nationalmuseum verbinden zu wollen, ist auch für das South Kensington Museum verhängnissvoll geworden. Viele herrliche Schöpfungen, z. B. das grosse Frescobild Sir Fr. Leighton's, die Kunstgewerbe im Dienste des Krieges kann man deshalb gar nicht betrachten, geschweige geniessen, weil man gar nicht zurücktreten kann, einen Standort zu gewinnen. Immerhin muss das Wirken des Organisators Sir Philipp Owen rühmend hervorgehoben werden.

Besonders angenehm wurde ich im Nationalmuseum zu Pesth berührt. Hier haben Franz von Pulszky, der Director und Dr. Hampel, der Custos, sich und ihren Landsleuten ein bleibendes Denkmal gesetzt. Man sieht die so zahlreichen und merkwürdigen ungarischen Funde in zwei grossen Gruppen übersichtlich aufgestellt. Einzelfunde oder Objecte unbestimmten Fundorts sind nach den Gegenständen geordnet, die Schwerter zusammen, die Fibeln zusammen u. s. w. Funde reich an verschiedenen Gegenständen und Materialien sind nicht zerstückelt, die einzelnen Dinge auseinandergerissen, sondern sind in einer zweiten grossen Gruppe zusammengestellt. Jeder Fund bildet eine kleine Welt für sich. Hier ist ein Unterrichtsmaterial von Umfang übersichtlich angehäuft, welches auch der Minderbegabte mit Vortheil durchstudiren kann.

Leider war es mir bisher nicht vergönnt, die reichen prähistorischen Museen in Dänemark, Scandinavien, Italien, America aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Dieser Aufsatz kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Wenn derselbe dazu beitragen sollte, dass die deutschen Regierungen in Zukunft der vaterländischen Alterthumskunde mehr Aufmerksamkeit schenken, als bisher, hätte er seine Absicht erreicht. *Max Ohnefalsch-Richter.*

Führich-Ausstellung zu Frankfurt a. M.

Auf Anregung seiner »Abtheilung für Bildkunst und Kunstwissenschaft« hat das »Freie deutsche Hochstift«, für welches unter massvoller Beschränkung seiner Ziele die Zeit ernster Arbeit begonnen hat, eine Ausstellung von Werken Führich's veranstaltet. Den Kern bildeten die grossen Cartons zu den Fresken der Altlerchenfelder Kirche in Wien, so weit sie noch erreichbar waren. An sie schlossen sich, ausser einer grösseren Zahl von Studien zu dem grossen Apsisbild, noch eine ansehnliche Reihe von Handzeichnungen des Meisters; lauter Werke, welche von dessen Sohn, Herrn Lukas v. Führich bereitwilligst zur Verfügung gestellt waren. Hierzu kamen, theils auf Ersuchen des Hochstifts, theils aus eigenem Antrieb der Aussteller, noch eine solche Fülle von Originalzeichnungen und Reproductionen, dass schliesslich der Katalog mit seinen drei Nachträgen 309 Nummern aufwies [1]). Da die Ausstellung ausser wenigen Aquarellen nichts Farbiges aufwies, so war sie freilich kein Anziehungspunkt für die grosse Masse, wohl aber eine Stätte reichsten und edelsten Genusses für die Freunde der schönen Zeichnung und der treffenden Charakteristik. Es war sehr interessant zu beobachten, wie bei Vielen das Erstaunen kein Ende nehmen wollte, dass der als religiös beschränkt verschrieene Meister eine solche Freiheit und Grösse der Auffassung, einen solchen Reichthum des Darstellungskreises, eine solche Energie des dramatischen Lebens und des Ausdrucks beherrschte. Das Reichenberger Museum hatte Originalzeichnungen vom 13. Lebensjahre des Künstlers an eingeschickt; von anderer Seite lagen Originale seiner frühesten Illustrationen, sowie einzelne Originalzeichnungen zu dem von ihm selbst gestochenen Gebet des Herrn vor. Nimmt man dazu Federzeichnungen von Emma und Eginhard, die Auferweckung Petri, dann den Carton zur Villa Massimi (Armida beschiesst den Arnaldo), die Genoveva, dann die grossen Cartons, die Makkabäerschlacht, die wilde Jagd von 1871, den heiligen Wendelin — so bieten schon diese Originalwerke reichliche Gelegenheit, die Gesammtentwicklung des Meisters klar vor Augen zu haben. Dazu kamen ergänzend die anderen Originale und die Reproductionen, so dass das Bild der Thätigkeit Führich's, ohne sie irgendwie ganz zu umgrenzen, sich doch vollständig in seinen Hauptzügen und in den verschiedenen Epochen seiner Entwicklung erfassen liess. Ein Zeugniss, einen wie tiefen

---

[1]) Der Katalog, welcher sich bemüht, die Datirung der Werke festzustellen und dadurch die Entwicklung des Künstlers klären zu helfen, kann vom Bureau des Freien deutschen Hochstiftes gegen Einsendung von 40 Pfg. frei bezogen werden.

Eindruck die Ausstellung gemacht hat, legt die Thatsache ab, dass das Städel-sche Institut den Carton des wundervollen Engels, der vor dem Altar knieend die Gebete der Frommen in Gestalt von Weihrauch darbringt, sowie die beiden Cartons mit den Apostelgruppen, alle drei Theile des grossen Apsisbildes in der Altlerchenfelder Kirche, angekauft und seiner permanenten Ausstellung einverleibt hat. Auch die schöne Zeichnung Petri Auferweckung ist von dem Institute erworben worden, während der grosse Carton »die Schutzengel«, so-wie die köstliche Federzeichnung Emma und Eginhard in Privatbesitz gelangt sind. Der Theil der Ausstellung, welcher dem Sohne gehört, ist von Düssel-dorf für die Ausstellung in der Kunsthalle erbeten worden und bereits dorthin abgegangen. Die Ausstellung in Frankfurt hat vom 16. April bis zum 7. Mai gedauert. *V. V.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Christliche Archäologie 1883—1884.

III.

(Fortsetzung.)

Deutschland. Mehr der historischen als der monumentalen Seite der christlichen Alterthumskunde wenden sich einige Studien zu, die wegen ihrer wenn auch entfernteren Beziehung zu unserem Gegenstande nicht unerwähnt bleiben sollen. Prof. Probst in Breslau hat seinen früheren Arbeiten über Disciplin, Cultus u. s. f. der alten Christen eine wenn auch nicht in allen Theilen hinreichend wissenschaftlich vertiefte, so doch schätzenswerthe Fortsetzung über »Katechese und Predigt« folgen lassen[1]). Franz Görres[2]) hat auch in den letzten Jahren theils im »Philologus«, theils in der »Zeitschr. f. wissenschaftl. Theologie« u. a. eine Reihe von kritischen Untersuchungen über die Zeit der Christenverfolgungen und das Verhältniss der Kirche zum römischen Staat veröffentlicht, an denen man ebenso die ausgebreitete Erudition wie den Scharfsinn des Verfassers anerkennen muss, wenn man auch mit den Resultaten desselben nicht allweg übereinstimmen kann. — Ein früherer Stipendiat des archäologischen Instituts in Rom, der protestantische Pfarrer Lic. c. Erbes in Castellaun, welcher sich bereits durch seine Untersuchungen über die antiochenischen Bischofslisten bekannt gemacht, veröffentlichte in der »Zeitschrift für Kirchengeschichte« eine Studie über »Das Alter der Gräber und Kirchen des Paulus und Petrus in Rom[3]), welche den Nachweis versucht,

---

[1]) Probst, Ferd., Katechese und Predigt vom Anfang des vierten bis zum Ende des sechsten Jahrhunderts. Breslau 1884.

[2]) Görres, F., Zur Kritik einiger Quellenschriftsteller der römischen Kaiserzeit. (Philol. XLII, 1, 135 f., XLII, 4, 615.) — Ueber die Acta Martyr. Scillitan., (eb. Phil. Anz. XII, 424.) — Die angebliche Christenverfolgung unter K. Claudius II. (Zeitschr. f. w. Theol. XXVII, 1, 37 f.) — Ein Beitrag zur Geschichte der staatsrechtlichen Stellung des Judenthums im Römerreich (eb. XXVII, 2, 147 f.) — Das Christenthum und der römische Staat zur Zeit des K. Commodus (Jahrb. f. prot. Theol. XI, 228 ff.)

[3]) Erbes in Brieger's Zeitschr. f. K.-Gesch. VII, 1, 1—49.

dass »in den drei ersten Jahrhunderten ein christliches Cömeterium im Vatican nicht bestanden« und Petrus dort neben dem Circus sein Grab nicht könne gehabt haben. Die älteste Paulskirche lässt auch er in den letzten Zeiten Constantins, um 336, erbaut werden; den Beginn der alten Peterskirche führt er in die letzten Lebensjahre desselben Kaisers zurück, lässt aber ihre Vollendung erst unter Constantius, ihre Einweihung am 18. Nov. 357 oder 358 geschehen.

Ein ganz anderes, uns näher liegendes Gebiet berührt die typographisch und artistisch reich ausgestattete Geschichte der Diöcese Basel, welche der als Mitarbeiter Trouillat's früher schon bekannte Pfarrer von Delsberg, Hr. Vautrey, soeben zu publiciren begonnen hat[4]). Man kann dem Verfasser eine umfassende Kenntniss der Localgeschichte und der einheimischen Alterthümer nicht absprechen; von der deutschen Litteratur (Rettberg, Friedrich, Gelpke, Lütolf) hat er, soviel ich sehe, keinen hinreichenden Gebrauch gemacht, seine kritische Befähigung ist durchaus unzureichend, und nicht besser steht es mit seinem Urtheil in epigraphischen und archäologischen Dingen. Bedauerlich ist, dass die Kirchengeschichte einer im Wesentlichen deutschen Diöcese französisch geschrieben wurde.

Anscheinend unserm Thema ganz fremd, und doch wieder für dasselbe nutzbringend sind die beiden Broschüren, in denen Prof. Karabacek über die Theod. Graf'schen Funde in Aegypten berichtet[5]). Es ergeben sich namentlich aus dem »Katalog« eigenthümliche Vergleichungspunkte. So wird in Nr. 41 eine Gobelinborte aufgeführt, »welche mit Leinwand unterlegt als Achselspange auf das Gewand genäht war. Der rothe Grund zeigt als weisse Dessinirung kleine Baumfiguren mit in Ringen eingeschlossenen sechsspitzigen Sternen abwechselnd. Die Ränder der Borte bestehen aus Eta(H)-Linien.« Dieselbe Baummusterung aber begegnet uns auf dem Gewande einer der Begleiterinnen der Kaiserin Theodora auf dem Mosaik zu S. Vitale in Ravenna.

Viel wichtiger aber sind zwei epigraphische Funde, von denen der eine Bayern, der andere meiner Vaterstadt Trier angehört und von denen namentlich der letztere als eine Entdeckung ersten Ranges bezeichnet werden muss.

Im November 1881 wurde bei Wittislingen in Baiern beim Steinbrechen ein Grabfund gemacht, über den zuerst die »Augsburger Abendztg.« (25. Nov. 1881) berichtete und dessen wesentlicher Inhalt nach verschiedenen Schicksalen um den Preis von 3000 M. von dem Nationalmuseum in München erworben wurde. Die Fundgegenstände bestehen u. a. aus einer Zierscheibe aus reinem Gold mit Hyacinthen eingelegt, aus einer bronzenen Nadelplatte, einem goldenen Ring mit Frauenkopf auf der Platte, drei Streifen Goldblech mit Bandverzierung, die vielleicht in Kreuzform auf das Gewand aufgenäht waren, einer Bronzenadel, einer silbernen Bulle, einer Muschel (Cypraea tigris) u. a., vor allem aber aus einer silbernen Kleiderspange, deren Technik

---

[4]) Vautrey, Mgr., Histoire des évêques de Bâle. Einsiedeln 1884.

[5]) Karabacek, Katalog der Th. Graf'schen Funde in Aegypten. Wien 1883. — Ders., Die Th. Graf'schen Funde in Aegypten. Wien 1883.

sehr beachtenswerth ist, an der aber die an der Rückseite zu beiden Seiten der Nadelscheide angebrachte Inschrift die Hauptsache ist. Einen Theil der Gegenstände veröffentlichte Herr Director v. Hefner-Alteneck in »Kunstschätze a. d. bair. Nationalmuseum« in Lichtdruck (Bl. 235—236); bald darauf besprach Hr. v. Löher (in der Beil. z. »Allg. Ztg.« 1883, Nr. 360 und in seiner »Arch. Zeitschr.« VIII, 1883, 295—315) die Inschrift, welcher dann Hr. Ohlenschlager kürzlich eine kritische Erörterung widmete[6]).

Wenn ich auch nicht mit Wattenbach[7]) in dieser Abhandlung »die Anfänge einer noch ganz fehlenden mittelalterlichen Epigraphik« begrüssen kann (solche Anfänge liegen längst vor), so erkenne ich ihr doch gerne das Lob einer sorgfältigen und verständigen Untersuchung zu, deren Ergebnisse zum grössten Theile festzuhalten sind. Von der Inschrift glaubt Hr. O. zu erkennen

VFFI	LA
VIVAT	IN DŌEI
LIXI NO	CENSFV
NERE CAPT	AQVIAVIR
EDVMPOT	VIEVIFVI
FI DEL	ISSEMATV
A TI	S A
T	DŌ
	W
	IGE
	RIG

d. h. *Uffila vivat in deo* (oder *domino*) *eīlix* (für *felix*) *inocens funere capta quia vire* (für *vivere*) *dum potui evi fui fidelissema tua Tisa in domino Wigerig.* O. übersetzt: Uffila, lebe glücklich im Herrn! Schuldlos vom Tode dahingerafft, weil ich während meines ganzen Lebens (so lange ich leben konnte) treugläubig war, ruhe ich in Gott. — Wigerig. Dass die nicht erklärten Schriftzeichen »eine willkürliche Ausfüllung der leeren Stellen mit buchstabenähnlichen Zeichen« seien, wie Hr. v. Löher annimmt, erklärt O. mit Recht als unannehmbar. Ebenso muss man O. sofort hinsichtlich der Zeitbestimmung unserer Fibula zustimmen. Die Technik der Arbeit wie die Paläographie der Schriftzüge weisen zweifellos auf das 6. Jahrh. n. Chr. hin, worüber unter Sachverständigen kein Bedenken bestehen kann. Dagegen ist es sicherlich falsch, wenn S. 78 behauptet wird, alle in dem Grab gefundenen Gegenstände müssten mindestens gleichaltrig sein. Als ob nicht Fabricationen sehr verschiedener Zeit von den Germanen jener Jahrhunderte zum Schmuck gebraucht und folglich auch ins Grab mitgenommen worden wären. Ebenso irrthümlich hält Hr. O. die Inschrift für ein Epitaph, obgleich er selbst zugeben muss, dass noch auf keiner Fibula dieser Zeit je eine Grabschrift gefunden wurde. Die V[illegible]tellung

[6]) Ohlenschlager, Die Inschrift des Wittislinger Fundes. (Aus den Sitzungsberichten d. phil.-philol.-hist. Cl. d. k. bair. Akad. d. Wiss. 1884, I. Heft, 61 f.)

[7]) Wattenbach, N. A. d. Gesellsch. f. ä. deutsche Geschichtskunde, X, 1, 212, 1884.

»dass der Name bei dieser Formel (*vivat, vivatis in deo* etc.) allemal den oder die Bestatteten bezeichnete« (S. 68), hätte Herr O. schon aus Le Blant, Inscr. chrét. de la Gaule I 494 berichtigen können, wo die Verbindung der Formel mit *utere felix* das Gegentheil bezeugt. Keine Grabschrift haben wir hier vor uns, sondern den Glückwunsch Dessen oder Derjenigen, welcher Uffila (der Querstrich, welcher durch den Kopf des ersten F geht, könnte die Lesung *Ulfila* nahe legen; doch begegnen wir ihm auch, wenn gleich weniger scharf ausgesprochen, in dem zweiten F, wie in dem *fui* der Z. 5) die Agraffe zum Geschenk macht. Uffila fasse ich als Namen eines Mannes, dem seine aus dem Leben scheidende Lebensgefährtin (*fidelissima* ist der t. t. für die eheliche Treue, nicht = »treugläubig«, wie Hr. O. übersetzt, S. 67) dies Andenken hinterlässt. Die Entzifferung der folgenden Zeilen 7 ff. ist durch die durcheinandergeworfene Stellung der Buchstaben äusserst erschwert und ich muss, da ich das Original nicht vor mir habe, auf dieselbe verzichten, indem auch die mir durch die Gefälligkeit des Hrn. Director v. Hefner-Alteneck zur Verfügung stehende treffliche Photographie gerade die unteren in der Vertiefung der Nadelscheide angebrachten Charaktere kaum mehr erkennen lässt. Soviel scheint mir indessen gewiss, dass die Annahme Ohlenschlager's, Z. 7 sei als βουστροφηδὸν zu lesen und es ergebe sich daraus *sita in deo*, ganz zu verwerfen ist. Diese Lesung geht aus dem Grundirrthum hervor, als hätten wir es mit einem Epitaph zu thun; für die Behauptung, die Schlussformel *sita in deo* werde in Grabschriften viel gebraucht, ist Hr. O. den Beweis schuldig geblieben; sie ist laut meiner auf vielleicht 10000 christlichen Inschriften beruhenden Indices zweifellos falsch. Dagegen vermuthe ich, dass Z. 7 entweder den Namen der Frau oder ein *vivatis* enthält, worauf dann höchst wahrscheinlich eine Reihe von Eigennamen folgen, in welchen ich die Namen der Kinder Uffila's sehe. Anderwärts (z. B. Le Blant a. a. O. I 493, Note 2) sehen wir dem Wunsche *vivas* ein *cum tuis, cum tuis omnibus* beigefügt; hier hätten wir statt dessen die Aufzählung der *tui*. Im Uebrigen verlohnte es sich, diesen Agraffeninschriften einmal eine eigene Untersuchung zu widmen, wobei Fergusson, A short essai on the age and uses of the Broches etc., London 1877; Anderson, Scotland in Early Christian Times, Edinburgh 1881; desselben Notes on the survival of pagan lustoms in christian burial etc. in den Edinburgher »Proceedings of the Soc. of Antiquaries of Scotland« (vol. XI, p. II, 363 f.) zu berücksichtigen wären.

Der Trierer Fund kann als die namhafteste Entdeckung bezeichnet werden, welchen die christliche Archäologie auf deutschem Boden seit lange gemacht hat. In der Krypta der Paulinuskirche steht eine Reihe von Steinsärgen, welche die Zeit des Barocco und des Rococo meist stark überarbeitet hat. Einer derselben war durch eine moderne Aufschrift als Sarg des hl. Paulinus genannt. Das Grab war 1402 durch den Pauliner Probst Friedrich Schuvard de Merode eröffnet und ein Bericht darüber in dessen »Collatio super urbis recommendacione, s. Paulini apercione atque ecclesie ipsius religione« erstattet worden, einem grossentheils ungedruckten Werke, von welchem Hontheim ein jetzt in der trierischen Stadtbibliothek bewahrtes Exemplar besass; ein anderes

findet sich in den S. Maximiner Handschriften der Nationalbibliothek zu Paris (Cod. suppl. lat. 629) und ist 1863 von mir im »Serapeum« Nr. 5 beschrieben und excerpirt worden. Man hatte ausserdem den Bericht der »Gesta« (jüng. Rec.), nach welcher es in der Bleitafel von S. Paulin hiess: »corpus (s. Paulini) ferreis catenis suspensum, quod ibi s. Felix huius sedis archiepiscopus a Frigio totius regni civibus translatum tertio idus maii honorifice suspendit«; eine Nachricht, die man in Ansehung der apokryphen Quelle meist geringschätzig behandelt hat. Jetzt, im Januar 1883 eröffnete der Pfarrer von S. Paulin, Hr. von Kloschinsky, den Sarg und es fanden sich Dinge, die wichtig genug schienen, um das Gutachten eines auswärtigen Archäologen einzuholen. Die bischöfliche Behörde wandte sich an Hrn. Dr. Friedr. Schneider in Mainz, welcher dann in einer leider nur als Manuscript gedruckten vortrefflichen Denkschrift dem Bischof von Trier Bericht über den S. Paulinusfund abstattete[8]. Nachdem auch andere Stimmen sich über die Bedeutung desselben hatten vernehmen lassen, beschloss die bischöfliche Behörde, die anfangs mit einer gewissen Aengstlichkeit geheimgehaltenen Fundgegenstände der öffentlichen Verehrung auszusetzen und dieselben schliesslich unter grosser Feierlichkeit zu reponiren. Diese Reposition fand im Spätherbst 1883 unter ausserordentlicher Betheiligung der trierischen Bürgerschaft statt; vorher hatte mit nicht genug zu rühmender Liberalität der Hr. Bischof von Trier dem Director des Provincial-Museums in Trier, Dr. Hettner, gestattet, eine ganz genaue Nachbildung des Holzsarges und galvanoplastische Copien der kleineren Metallfunde zu nehmen, welche jetzt in dem Museum aufgestellt sind. Zunächst in der »Trierischen Zeitg.«, dann in seiner »Westdeutschen Zeitschr.« (III, 1, 30 f.) hat Dr. Hettner dann auch seinerseits eine kurze Beschreibung dieser Funde gegeben, während Hr. Pfarrer v. Kloschinsky sich, wie es scheint, die ausführlichere Behandlung derselben vorbehalten hat. Indem ich selbst die Absicht habe, in meinem »Corpus der christl. Inschriften des Rheinlands« näher auf die Sache einzugehen, sei hier nur das Nothwendigste erwähnt. In einem wohl mittelalterlichen Sandsteinsarkophag, den die Barockzeit überarbeitet hatte, fand sich ein Holzsarg von der Gestalt einer länglichen, sehr schmalen Kiste (l. 1,84 m, h. 0,34, br. 0,44) aus Cedernholz[9]), der jetzt theilweise verfault ist; er war durch Bronzebeschläge zusammengehalten, während Eisenklammern unter dem Boden herliefen und in ihren über die Langseiten übergreifenden Theilen in Oesen ausliefen: somit war der Sarg in der That bestimmt, aufgehängt zu werden, wie das die Bleitafel behauptet. An der Schmalseite wie an der einen Langseite waren verschiedene Gegenstände befestigt, welche vor Allem die

[8]) Schneider, Fr., Die Krypta von St. Paulin zu Trier. Gutachten über das Reliquien-Grab des hl. Paulinus und die Herstellung der Krypta mit ihren Grabstätten, dem Hochw. Bischof von Trier, Herrn Dr. M. Felix Korum, erstattet. 325 s. l. (Mainz 18. Aug. 1883).

[9]) Dies bestätigen die Untersuchungen, welche seither auf Veranlassung des Herrn Geh. Reg.-Raths Schaaffhausen in Bonn von den HH. Prof. Strasburger in Bonn und Wittmark in Berlin vorgenommen wurden. Vgl. Schaaffhausen's Bericht in Bonner Jahrb. LXXVII, 238 f.

Augen der Archäologen anziehen mussten: zunächst ein Silbertäfelchen (85 mm l., 66 mm br.), unten ein Band mit einer Jagd, darüber in zwei Feldern die Auferweckung des Lazarus und den Sündenfall darstellend, beide Reliefs in Composition, Typen und Empfindung durchaus den Sarkophagsculpturen des 4. Jahrh. entsprechend. Neben Adam und Eva läuft in der Capitale derselben Seite die Umschrift MARTINIANI MANVS VI*v*AT; denn so, nicht VI*nc*AT lese ich mit Hettner, das *v* ist durch Einschlagen des Schlüssellochs weggefallen. Der Zuruf gilt zweifellos demjenigen, dem das Kunstwerk geschenkt war, welchem dies Relief ursprünglich angehörte. Denn darüber besteht mir kein Zweifel, dass das Plättchen zu einem andern Zwecke, wohl als Schmuck eines Kästchens, ähnlich der jetzt im britischen Museum befindlichen, früher Blacas'schen Cassette, diente und dass es hier nicht wegen einer innern Beziehung zu dem Paulinussarge, sondern nur als Ornament desselben verwendet wurde. Unter dem Silberblech hing eine aus Goldblech ausgeschlagene Rosette von 57 mm Durchm., welche das sog. constantinische Monogramm (A ☧ ω) vorstellt; eine ganz ähnliche Rosette aus Silber, von 14 mm Durchm., mit demselben Monogramm, war in der einen Langseite eingefügt. Das Monogramm ist in einen Kreis eingeschrieben, um welchen die Inschrift läuft:

A☓ω ELEVTHERA PECCATRIX POSVIT

Am Deckel fand man weiter ein auf einer Unterlage von vergoldetem Leder befestigtes Silberplättchen, dessen oberer Theil wieder in durchbrochener Arbeit dasselbe Christusmonogramm bietet, während an dem unteren in derselben Arbeit und in rechteckiger Umrahmung die Buchstaben IX⌒ΓC, etwas tiefer ebenfalls in quadratischer Umrahmung ein Monogramm erscheint, das in Schneider's Abbildung (S. 16), besser auf Hettner's Taf. II wiedergegeben ist. In ersterem glaubte schon Hr. v. Kloschinsky ein IXΘΥΣ zu erkennen, worin ihm Hettner beistimmt, während Schneider S. 17 mit Recht diese Ergänzung für zulässig, aber nicht für zweifellos erklärt. Sie ist, meiner Ansicht nach, desshalb nicht zweifellos, weil die Ichthysmonumente seit dem 3. Jahrh. verschwinden und in unsern rheinischen Provinzen sozusagen überhaupt fehlen. Dass die Lamette aber nicht älter als 4. Jahrh. ist, beweist das Monogramm Christi. Das zweite der quadratisch umrahmten Monogramme



wird, angeblich unter Zustimmung de Rossi's, Paulinus gelesen. Soviel mir bekannt ist, hat sich Mommsen bei einem Besuche in Trier gegen diese Interpretation erklärt, welche auch Hettner zweifelhaft ist, obgleich er »die Möglichkeit derselben durchaus nicht in Abrede stellen« will (S. 33). Die Elemente, aus welchen das Monogramm zusammengesetzt ist, sind meines Erachtens T (nicht P), R, A; der Rest ist abgebrochen, doch lässt der Raum darauf schliessen, dass diese Ligatur mit einer zweiten combinirt war. Einer jeder weitern Conjectur glaube ich mich enthalten zu müssen. Ausser den genannten Gegenständen fanden sich im Innern des Sarges Goldfäden, Reste eines wohl zur Einbal-

samirung dienenden Harzes und erhebliche Stücke von der Umhüllung der Gebeine, Stoffe, die auch den Holzsarg ganz umgaben und die mit Kreuzen, Kreisen und Quadraten gemustert sind (Abbildung bei Schneider S. 23).

Ich habe bei einem Aufenthalte in Trier, im Herbste 1883, die Fundgegenstände mit Ausnahme der alsbald nach der Auffindung versiegelten Gebeine prüfen können und stehe nicht an, sie, abgesehen von dem äussern Steinsarkophag, sämmtlich dem christlichen Alterthum, und zwar dem ausgehenden 4. Jahrh. zuzuschreiben; das Plättchen des Martinianus kann um 50 Jahre älter sein. Der Annahme, dass der Holzsarg identisch sei mit demjenigen, in welchem die Gebeine des in der Verbannung in Phrygien gestorbenen Paulinus nach Trier transportirt wurden (ohne Zweifel mit Benutzung der den Bischöfen zur Verfügung gestellten kaiserlichen Postpferde) steht nichts im Wege; Beispiele solcher Translationen finden sich mehrere.

Auf der Grenze von Alterthum und Mittelalter bewegt sich von kirchengeschichtlichen Werken noch Bellesheim's Geschichte der kathol. Kirche in Schottland (Mainz 1883), welche, wenn auch nicht so vollständig und umfassend als ich es gewünscht hätte, die Monumente heranzieht und verwerthet.

Von Beiträgen zur Geschichte der technischen und Kleinkünste ist die Beschreibung einer merkwürdigen Sammlung byzantinischer Emaillen, welche der kaiserl. russische Staatsrath A. von Swenigorodskoi in St. Petersburg besitzt, und die nun in dem auf diesem Gebiete sehr heimischen Kaplan Joh. Schulz in Aachen einen sachverständigen Beschreiber gefunden haben [10]) an dieser Stelle bereits besprochen worden (S. 256 fg.). — Nur geringe Ausbeute für unsern Zweck bietet der in vieler anderer Hinsicht bemerkenswerthe Bericht Rud. Rahn's über »Die alte Kunst in der Züricher Ausstellung von 1883« [11]): ein Schriftstück, in dem man die reichen Kenntnisse und das köstliche Verständniss des Verfassers wie in all dessen Arbeiten wiederfindet — eine wahre Erquickung inmitten der zahllosen trockenen Ausstellungskataloge.

Prof. Friedr. Wieseler's hochinteressante Abhandlungen über »Drei Cameen mit Triumphdarstellungen« [12]) berührt die christlichen Antiquitäten insofern, als der von ihm beschriebene Biehler'sche grosse Cameo einen Triumphzug des Kaisers Constantinus d. Gr. vorstellt, welchen Wieseler mit Rücksicht auf das oben an der Spitze des Labarums angebrachte Monogramm Christi bald nach 312 setzt. Ich habe den Stein nicht gesehen: die mir vorliegenden Photographien (die Reproduction bei Wieseler Fig. 1 und eine von Hrn. Biehler

---

[10]) Schulz, Joh., Die byzantinischen Zellen-Emails der Sammlung Swenigorodskoi, ausgestellt im städtischen Suermondt-Museum in Aachen. Mit 14 Lichtdrucken. Aachen 1884. Vortrag von Rud. Barth. 8°.

[11]) Rud. Rahn, Bericht über Gruppe 38. Alte Kunst. (Schweizer. Landesausstellung Zürich 1883.) Zürich 1884.

[12]) Wieseler, Friedr., Ueber einige beachtenswerthe geschnittene Steine des vierten Jahrhunderts n. Chr., Abth. I. Drei Cameen mit Triumphdarstellungen. Aus dem XXX. Bande der Abhandl. der k. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen. Göttingen 1883. 4°.

mir gefälligst überlassene Copie) geben das Monument nicht deutlich genug wieder, um mich von dem Vorhandensein des constantinischen Christusmonogramms zu überzeugen.

Das »Taschenwörterbuch für Kunst- und Alterthumsfreunde« von H. Wilh. H. Mithoff ist nun schon in zweiter Auflage (Hannover 1885) erschienen; es mag, wenn auch allgemeinerer Natur, hier doch miterwähnt sein als ein Vademecum, das namentlich Laien und Anfängern Dienste zu leisten im Stande ist.

Die kirchliche Baukunst erfreut sich offenbar besonderer Theilnahme. Zwar berührt die Abhandlung K. Lange's über »Die Königshalle in Athen« [13]) die altchristliche Basilika noch nicht; doch soll sie als eine vortreffliche Studie und als Vorläuferin eines grösseren Buches, »Haus und Halle. Studien zur Geschichte des Wohnhauses und der Basilika«, bereits hier genannt sein. Al. Hauser hat seinen früheren »Styl-Lehren« nun auch eine solche für das Mittelalter folgen lassen, in welcher die architektonischen Formen der altchristlichen, romanischen und gothischen Periode dargestellt werden: eine in Ansehung des Textes wie der beigegebenen Illustrationen ausgezeichnete »Grammatik«, die ich in der Hand aller Studirenden wissen möchte [14]). Umfangreicher und in breiteren historischen Rahmen angelegt ist Adamy's »Architektonik der altchristlichen Zeit« [15]). Da über Adamy's Werk im Allgemeinen bereits ausführlicher im »Repertorium« berichtet worden ist (V, 331), kann ich mich betreffs dieser Abtheilung kurz fassen. Soweit ich es prüfen konnte, muss ich demselben das Lob einer durchaus selbständigen und geistvollen, auf sehr achtenswerthen Studien beruhenden Leistung zuerkennen, obgleich ich nicht überall mit den historischen Betrachtungen und auch z. B. mit dem Abschnitte über die Entstehung der altchristlichen Basilika einverstanden bin.

Ein Werk, das mit dem Adamy'schen gewissermassen concurrirt, ist das jetzt eben mit seiner ersten Lieferung hervorgetretene der HH. Dehio und v. Bezold [16]), das zwar ebenfalls einen wissenschaftlichen, daneben aber auch einen praktischen Zweck verfolgt, indem es ein architekturgeschichtliches Handbuch sein und darum seinen Schwerpunkt in die bildliche Darstellung legen will. Der Atlas ist also die Hauptsache und, sagen wir es gleich, er bildet eine der willkommensten und werthvollsten Gaben, die uns der kunstgeschicht-

---

[13]) Lange, Konr., Die Königshalle in Athen. Jenaer Doctordissertation. Leipzig 1884.

[14]) Hauser, Alois, Styl-Lehre der architektonischen Formen des Mittelalters. Im Auftrage des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht verfasst. Wien 1884. 8°. Preis 2 M. —.

[15]) Adamy, Rudolf, Architektonik der altchristlichen Zeit, umfassend die altchristliche, byzantinische, muhamedanische und karolingische Kunst. I. u. II. Hälfte. Hannover 1884. (= II. Bd. 1. Abth. der Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage.)

[16]) Dehio, G., und G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Erste Lieferung. Hierzu ein Bilderatlas von 77 Tafeln. Stuttgart, Cotta 1884. 8° und Fol.

liche Büchertisch bieten konnte. Ein derartiger, alle wichtigeren Bauwerke des Abendlandes in Grundrissen und charakteristischen Details wiedergebender Thesaurus war längst ein Bedürfniss, namentlich für den Unterricht, und soweit ich nach flüchtiger Durchsicht urtheilen kann, entspricht diesem Bedürfniss der hier gebotene Atlas vollkommen. Als ein besonderer Vorzug desselben muss die durch das ganze Werk durchgeführte Einheitlichkeit des Maassstabes (für Grundrisse 1½ mm, für Schnitte 5 mm = 1 m) bezeichnet werden. Den Text lieferte grösstentheils Hr. Dehio, der hier auch seine bereits im vorigen Jahre an dieser Stelle (VI, 386) beleuchtete neue Hypothese über die Entstehung der altchristlichen Basilika wiederholt und geradezu als ausgemachte Thatsache hinstellt. Die Ableitung des altchristlichen Kirchengebäudes, wie es uns seit Constantin in den Basiliken entgegentritt, ausschliesslich aus dem Atrium des römischen Privathauses kann ich auch jetzt noch nur als total verunglückt bezeichnen. Sie beruht wesentlich auf dem ganz falschen Satze Dehio's, dass der Gottesdienst der ersten Christen sich aus dem römischen Familiengottesdienst entwickelt habe und aus der Beobachtung gewisser untergeordneter Uebereinstimmungen in der Raumdisposition der Atrien und der Basilika. Derartige Uebereinstimmungen, wie sie S. 70 f. des vorliegenden Buches schildern, bieten aber auch die bereits von Marchi beschriebenen »Katakombencapellen«. Ich habe es längst für unzulässig erkannt, auf solche theilweisen Analogien die Genesis des gesammten Baues zurückzuführen, und darum die früher von mir getheilte Marchi-Martigny'sche Ansicht vollkommen fallen gelassen. Was ich jetzt (in völliger Uebereinstimmung mit de Rossi) annehme, ist nicht, wie Hr. Dehio meint (S. 78), eine Modification dieser Lehre, sondern etwas ganz Verschiedenes. Nachdem uns in den kleinen Cömeterialbasiliken die einzigen vorconstantinischen Kirchengebäude Roms erhalten sind; nachdem die Thatsache unzweifelhaft ist, dass in der Zeit der Verfolgung die Gemeinde ausserhalb dieser Cellae auf freiem Felde der Liturgie anwohnte, nach der Verfolgung dieses freie Feld gerade so wie in den Städten die Fora überbaut, d. h. zu einer Basilika, die ja nichts anderes als ein gedecktes Forum ist, verwandelt erscheint, dünkt mir der Entwicklungsgang der christlischen Basilika klar vorzuliegen. Dass die römischen Architekten bei diesem Werke sowohl dem Hausbau als der forensen Basilika Elemente entlehnten, war selbstverständlich und als solches von mir angenommen. Gegenüber dieser Alles erklärenden Annahme stellt die Dehio'sche Hypothese mit ihren alle Elemente des Hausbaues zu seinem Zwecke auf das Prokrustesbett spannenden Argumenten als eine richtige Gesichtspunkte in sich schliessende, aber einseitig überspannte und zuweit gehende Behauptung heraus, bei der der Unzulänglichkeit der Beweisführung durch das Selbstbewusste der Sprache nicht abgeholfen wird[17].

---

[17]) Herr Dehio bezeichnet S. 83, A. 1 meine Besprechung seiner »Genesis« als »ausgesucht gehässig« und beklagt sich über die Redaction des »Repertoriums« wegen Nichtaufnahme seiner Erwiderung. Die verehrliche Redaction wird darauf zu antworten wissen; was mich betrifft, so habe ich von der »Genesis« so viel Gutes gesagt, dass die Annahme einer gehässigen Gesinnung auf meiner Seite jedem

Abgesehen von diesem Gegenstand bietet der Text Dehio's Abschnitte genug, in denen man einen namhaften Fortschritt der Forschung und eine dankenswerthe Erweiterung und Verbesserung unserer Kenntniss vom Entwicklungsgang der frühmittelalterlichen Architektur constatiren kann. Ich rechne dazu die Ausführungen gegen Hübsch (S. 102), die starke Betonung der karolingischen Bauthätigkeit als Ausgangspunkt einer neuen Epoche, die Feststellung des fränkischen Rheinlandes als Heimath der kreuzförmigen Basilika, die Einführung der Krypta. Dass ich dem Fortgang des Werkes mit lebhaftem Interesse entgegensehe, bedarf nach dem Gesagten keiner weiteren Versicherung: mein Widerspruch gegen einzelne Ansichten des Herausgebers und die Art, wie derselbe diesen Widerspruch aufgenommen, hält mich keinen Augenblick ab, Mitforschern wie Kunstfreunden, Künstlern und kirchlichen Bauämtern das mit so grossen Opfern begonnene Unternehmen angelegentlichst zu empfehlen.

Auch die neueste (6.) Auflage der W. Lübke'schen Geschichte der Architektur (Leipzig 1884) ist von den Fortschritten der neuesten Forschung nicht unberührt geblieben. Zwar könnte es nach S. 347, Anm., scheinen, als ob dem Verf. die letzten Arbeiten über die Genesis der Basilika unbekannt geblieben seien, indem dort ausser Zestermann, Messmer und Weingärtner nur Reber, Mothes und Richter unter der Litteratur angeführt werden. Indessen beweisen die Ausführungen von S. 345 f., welche sich im wesentlichen Anschluss an I S. 118 der »Realencycl. d. christl. Alterthümer« bewegen, dass Lübke auch mit den neueren Untersuchungen vertraut ist: er erkennt in den von mir als solche bezeichneten Cömeterialbasiliken in der That einen Keim der späteren Basiliken an. An Uebersichtlichkeit und Gewandtheit der Darstellung ist das Buch jedenfalls von den erwähnten neueren Schriften nicht erreicht worden.

Ein anderes Werk, das allen Archäologen längst ein Freund geworden, ist nunmehr in seiner fünften Auflage abgeschlossen: Heinrich Otto's Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie [18]) des deutschen Mittelalters. Schon ein oberflächlicher Vergleich zeigt, wie viel die neue Ausgabe vor den älteren voraus hat und wie unermüdlich die beiden Herausgeber gearbeitet haben, um

---

Unbefangenen als ganz willkürlich erscheinen muss. Dass ich die Amönitäten, mit welchen Prof. Dehio die »Vertreter der christlichen Archäologie«, speciell de Rossi und mich, beehrte, nicht unbesehen einsteckte, kann nur Derjenige als »Gehässigkeit« bezeichnen, welcher zu der Güte der eignen Sache kein rechtes Vertrauen hat. Auch in einem andern Punkte irrt Herr Dehio, indem er meine Behauptung betreffs der Trierischen Basilika darauf zurückführt, dass ich Hettner's Aeusserung in Pick's Monatsschrift 1880 missverstanden oder vergessen habe. Sie beruht vielmehr auf der mir als verbürgt gemachten Mittheilung, dass die seiner Zeit von dem den Umbau der Basilika leitenden Architekten Schnitzler gemachten Aufnahmen die Säulenstellung im Innern des Langhauses als auch wirklich vorhanden notirten.

[18]) Otto, Heinr., Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. Fünfte Aufl., in Verbindung mit dem Verfasser bearbeitet von Ernst Wernicke, Oberpfarrer zu Loburg. Leipzig, T. O. Weigel, 1884.

dies Handbuch auf der Höhe der Zeitforschung zu halten. Wann werden England, Italien, Spanien, Frankreich etwas Aehnliches aufzuweisen haben?

Der Bauthätigkeit der alemannischen Klöster ist kürzlich von Jos. Neuwirth eine sorgfältige Studie gewidmet worden, die von anderer Seite im »Repertorium« eingehende Würdigung erfahren wird [19]). Der enge Zusammenhang, in welchem diese Bauten und ihre Kunstwerke zu der altchristlichen Kunst stehen, macht die Neuwirth'sche Schrift auch für unsere specielle Wissenschaft besonders schätzenswerth.

Ganz besonderer Theilnahme erfreut sich gegenwärtig das Gebiet der christlichen Ikonographie und Symbolik. Werke allgemeinen Charakters weiss ich zwar aus den letzten anderthalb Jahren nur zwei zu nennen: Cassel's neue Abhandlungen, in denen u. a. von Thematen, die uns hier berühren, Barlaam und Josaphat, die Gräbersymbolik (Nagel, Scheere, Hirschgeweih, Cypresse, der Esel des Oknos), der Tannenbaum an Weihnachten, das Henkelkreuz behandelt werden. So sehr ich die reiche Belesenheit des Verfassers anerkenne, kann ich vielen seiner Behauptungen und, ich fürchte, seiner ganzen Auffassung und Behandlung der Kunstsymbolik nicht zustimmen. Ich bekenne gern, dass ich den geistreichen und hochfliegenden Speculationen mancher Symboliker von Fach nicht zu folgen vermag; ein Vergleich des Cassel'schen Aufsatzes über das »Henkelkreuz« mit dem Artikel »Kreuz« in meiner »Realencyclopädie« wird, bei Vielen gewiss zu meinen Ungunsten, die Nüchternheit meines Standpunktes darlegen.

»Die christliche Kunst in Wort und Bild« des Hrn. C. Atz [20]) ist ein alphabetisches Repertorium der gesammten christlichen Kunst mit besonderer Betonung der Ikonographie. Das Buch ist gut gemeint und mag Laien und Künstlern zu mannigfacher Belehrung dienen; einen streng wissenschaftlichen Charakter hat es nicht, und zu der heutigen Forschung steht der Verfasser offenbar nicht in den besten Beziehungen. Dankenswerth sind manche Notizen über österreichische bezw. tirolische Denkmäler und eine Menge daher genommener Abbildungen, deren das Werk im Ganzen 412 aufzuweisen hat.

Drei mittelalterliche Denkmäler, die aber in mehrfacher Hinsicht auf das christliche Alterthum zurückweisen und ikonographisch hochinteressant sind, beleuchtet Hr. Jos. Aldenkirchen, Rector in Viersen, in einer mit Geist und Sachkenntniss geschriebenen Abhandlung [21]), welche sich den früheren Studien

---

[19]) Neuwirth, Dr. Jos., Die Bauthätigkeit der alemannischen Klöster St. Gallen, Reichenau und Petershausen. Wien 1884. (Besonderer Abdruck aus den Sitzungsberichten der phil.-hist. Classe der k. Akademie d. Wiss., CVI, 1, S. 5, 1884.)

[20]) Atz, Carl, Priester und k. k. Conservator der Kunstdenkmale zu Terlan (Südtirol), Die christliche Kunst in Wort und Bild, oder practisches Handbuch zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale mit mancherlei Fingerzeigen bei Restaurirungen (!) oder neuen Werken. Zweite reich vermehrte Auflage mit sehr vielen Illustrationen. Würzburg 1884.

[21]) Aldenkirchen, Jos., Drei liturgische Schüsseln des Mittelalters. Ein Beitrag zur christlichen Kunstarchäologie. Bonn 1883. 8°. (Aus Jahrb. des Vereins von Alterthumsfr. i. Rh., Heft LXX.)

des Verfassers über die Kunstdenkmäler von Soest würdig anreiht: es sind die drei liturgischen Schüsseln von Aachen (zwischen 1050 und 1170 entst.), Xanten (Ende 12. Jahrh.) und Trier (Anf. 12. Jahrh.), Gegenstände, welche Aldenkirchen nicht gleich der von Fontanini beschriebenen Patene von Perugia und den Patenen zu Halberstadt, Salzburg, Hildesheim zur Vertheilung der Eulogien, sondern zur Aufnahme von Flüssigkeiten bestimmt glaubt; er sieht in ihnen Patenae chrismales, in welche das bei kirchlichen Salbungen verwendete hl. Oel eingegossen wurde, wie deren im »Lib. Pontif.« (Vit. s. Silvestri) erwähnt werden. Mit dieser Bestimmung würde die auf der Xantener Schüssel gegebene Darstellung der sieben Gaben des hl. Geistes trefflich übereinstimmen.

Die Entwicklung des Christusbildes hat von verschiedenen Seiten Bearbeitung gefunden; so von V. Schultze[22]) in einem Aufsatz, der sich grossentheils gegen Hauck's verdienstvolle Broschüre (s. Repertor. V, 91 f.) wendet und das allmählige Ueberwachsen des bartlosen in den bärtigen Typus behauptet; so von mir selbst in dem Artikel »Jesus Christus-Bilder« in der »Realencyclopädie« II, 15—29, wo ich durch eine genaue Statistik der altchristlichen Bilder zu bestimmten Ergebnissen zu kommen suchte, den Uebergang von dem bartlosen zu dem bärtigen Typus wesentlich auf einen Wandel der Phantasie zurückführe und den von Dietrichson ausgesprochenen Sätzen gegenüber eine nur theilweise Zustimmung ausspreche; so endlich in dem höchst beachtenswerthen Aufsatze Holtzmann's, wo dessen Hypothese (Ableitung des Christustypus aus heidnischen Vorbildern, Aesculap, Juppiter, Serapis) mit gewohntem Scharfsinn und einer Reihe neuer Argumente vertheidigt wird, die jedenfalls zu abermaliger Revision der Sache auffordern[23]). Die Kunstgeschichte kann dem gelehrten Theologen für das anhaltende und eindringliche Interesse, mit dem Hr. Holtzmann ein so wichtiges Thema verfolgt, nur dankbar sein.

Nachdem das »Madonnen-Ideal« der ältern Zeit durch Rohault de Fleury und Lehner untersucht worden, widmete Dr. Adolf Fäh[24]) seine Erstlingsschrift demselben Gegenstand, aber nur mit Berücksichtigung der älteren deutschen Schulen. Er lieferte eine sehr fleissige und verständige Abhandlung, die den Gegenstand fördert, wenn man ihr auch keine erschöpfende Kenntniss und Berücksichtigung des einschlägigen Materials nachrühmen kann. Hr. Fäh kommt zu dem Ergebniss, dass sich in der Darstellung der älteren deutschen Schulen vier genau ausgeprägte Typen unterscheiden lassen: die Betonung des jungfräulichen Charakters, die der Mutterwürde, nach den natürlichen Eigenschaften der Mutter, die Hervorhebung der Mutter in ihrer idealen, übernatürlichen Bedeutung, und endlich (bei Luk. Cranach) wieder die Jungfrau, aber realistisch gedacht als Einleitung des Nidergangs der deutschen Malerei. Ich halte die letztere Classificirung für ganz verfehlt. Der Verfasser muss zu-

---

[22]) Schultze, V., Ursprung und älteste Geschichte des Christusbildes, in Luthard's Zeitschr. f. kirchl. Wissenschaft u. kirchl. Leben. 1883, 301—319.

[23]) Holtzmann, H., Zur Entwicklung des Christusbildes der Kunst. Aus Jahrb. f. prot. Theologie. Jahrg. 1884, 1, S. 71—136.

[24]) Fäh, Dr. Adolf, Das Madonnen-Ideal in den älteren deutschen Schulen. Mit 15 in den Text gedruckten Holzschnitten. Leipzig 1884.

gestehen, dass Cranach Maria nie ohne das Kind darstellt; somit wollte er immer nur die Mutter malen, nicht die Jungfrau. Wenn seine Madonnen in ihrer körperlichen Bildung nicht die Mutter, sondern die Jungfrau zu sein scheinen, so hängt das mit einer ganzen Richtung der spätgothischen Kunst zusammen, welche bei der Bildung des weiblichen Körpers, besonders der Brust, das, was die Jungfrau von der Mutter, ja selbst was das Weib von dem Mann unterscheidet, kaum mehr als andeutete. Es ist bei derartigen ikonographischen Studien immer bedenklich, sich nur auf einen engbeschriebenen Kreis von Kunstvorstellungen zu werfen, ohne weitern Ausblick auf frühere Stadien oder andere Gebiete zu nehmen. So hätte eine Berücksichtigung der italienischen Kunst des 14. und 15. Jahrh. und selbst der deutschen Plastik der Zeit eine Menge nützlicher Gesichtspunkte an die Hand gegeben.

Kein ikonographisches Thema hat indessen neuestens mehr angezogen, als das jüngste Gericht. Zuerst trat Dr. P. Jessen[25]) mit seiner Doctor-Dissertation hervor, die eine in mancher Hinsicht verdienstliche Studie genannt werden muss. Eine durchaus falsche Anschauung über das Verhältniss des Byzantinismus zu der abendländischen Kunst hinderte den Verfasser, zu richtigen Resultaten betreffs dieses Gegenstandes zu gelangen. Ich glaubte die Genesis der Weltgerichtsdarstellungen anders auffassen zu müssen und begründete diese meine Ansicht in dem Texte zu den Reichenauer Wandgemälden. Zu meiner grossen Befriedigung trafen diese Ausführungen im Wesentlichen mit den Resultaten der eingehenden und hochbedeutenden Abhandlung zusammen, welche Herr Professor A. Springer in dieser Zeitschrift (VII, 375) veröffentlichte und welche ebenfalls der abendländischen Kunst die Priorität dieser Darstellung, der karolingisch-ottonischen Periode die endgültige Feststellung des Typus zuspricht (S. 404). Endlich trat G. Voss ebenfalls mit einer Berliner Promotionsschrift[26]) auf den Plan: seine Untersuchung bewegt sich in der nämlichen Richtung und kommt zu denselben Resultaten, wie die Springer'sche und die meinige. Die Voss'sche Schrift stellt sich jetzt jedenfalls als die erschöpfendste Behandlung des Gegenstandes dar; was Umfang des Wissens, Sicherheit des Urtheils und Klarheit der Principien anlangt, so gebührt ihr unbedingtes Lob und man muss ihren Verfasser als einen vielversprechenden Mitarbeiter auf diesem Gebiete begrüssen.

Ein anderes, aber einigermassen verwandtes Thema berührt Th. Frimmel in seiner dankenswerthen, auch auf ältere Darstellungen Licht werfenden Studie zu Dürer's Apokalypse[27]). Vgl. Repert. S. 266.

---

[25]) Jessen, P., Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. Berlin 1883. 4°.

[26]) Voss, Dr. Georg, Das jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck und Holzschnitten im Text. Leipzig 1884. (= Seemann's Beitr. zur Kunstgeschichte, Heft VIII.) Dazu Voss, Aus der Berliner Hamilton-Bibliothek, in Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, 335, 1884.

[27]) Frimmel, Dr. Th., Zur Kritik von Dürer's Apokalypse und seines Wappens mit dem Todtenkopfe. Wien 1884 (gegen einige Aufstellungen Thausings).

Die Untersuchungen über das Weltgericht haben ein neues und vielfach überraschendes Licht auf das Verhältniss der byzantinischen Kunst zur abendländischen geworfen. Schon in seinen »Psalterillustrationen« (1880, vgl. Repertorium IV, 315), dann in dem schönen Aufsatz in der Pariser »Art« (IX année, III, 57, 67, 1007) hatte A. Springer eine ganz neue Anschauung über die »byzantinische Frage« angebahnt. Seine Abhandlung über die Weltgerichtsbilder, die wir eben erwähnt, endlich seine neueste bedeutende Studie über die älteren Genesisbilder[28]) haben an anderen Bilderkreisen wieder die auch von mir behauptete Selbständigkeit der abendländischen Kunst erwiesen. Die letztere Abhandlung knüpft an die werthvolle Publication des Ashburnham'schen Pentateuch durch O. von Gebhardt[29]) an und weist in dieser dem 7. Jahrh. angehörenden Handschrift die unmittelbare Vorstufe der karolingischen Miniaturen nach: so lichtet sich allmählig das Dunkel, welches bisher über den Zeiten des Ueberganges von der altchristlichen zur romanischen Kunst lag, und es stellt sich ebenso der eigenthümliche, ein abgeschlossenes Wesen bildende Charakter der karolingisch-ottonischen Kunst heraus. Dem letztern Gegenstande ist die geradezu epochemachende Studie Springer's über »Die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert«[30]) gewidmet, welche, wie der Verfasser sich am Schlusse ausdrückt, in der That »eine bessere Gliederung der deutschen Kunstgeschichte im Mittelalter und einen tiefern Einblick in die innere Entwicklung unserer nationalen Kunst« gewährt.

Der altchristlichen Numismatik sind von ganz verschiedenen Seiten »Bereicherungen« geboten worden. Herr Duruy in Paris hatte Constantins Münzen als Beweismittel für heidnische Züge im Charakter des grossen Kaisers angesehen[31]); gerade das Gegentheil findet Prof. H. Grisar[32]) Soc. Jesu in Innsbruck in einem Aufsatz, der an Duruy vieles mit Recht tadelt, während er selbst von tendenziöser Darstellung, freilich in entgegengesetzter Richtung, nicht freizusprechen ist. Die Vorstellungen des Herrn Grisar über die Gesetze des historischen Wissens, die historische Methode und die Verpflichtungen wie das Gewissen des Historikers sind laut seinen eigenen Erklärungen (z. B. S. 737—774) so ausserordentlich und liegen so weit ab von dem, was wir übrigen kleinen Leute vom Handwerk gelernt haben, dass ich mich für alle Zeit von der Verpflichtung entbunden glaube, auch nur einen Tropfen Tinte an eine Auseinandersetzung mit ihm zu wagen, und er mir sicher zu

---

[28]) Springer, A., Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters, mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch. Des IX. Bandes der Abh. d. phil.-hist. Cl. der k. sächs. Gesellsch. d. Wiss., Nr. VI. Leipzig 1884. 4⁰.

[29]) Gebhardt, O. v., The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch. London 1883. Mit 20 Tafeln.

[30]) Springer, A., in Westdeutsche Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, III. Jahrg., Heft III, 201—227.

[31]) Duruy, Victor, La Politique religieuse de Constantin. Revue archéolog., févr. 1883, 96—110, mars 155—176.

[32]) Grisar, H., Die vorgeblichen Beweise gegen die Christlichkeit Constantins des Gr. (Zeitschr. f. k. Theologie 1882, VI, 585 f.)

gut halten wird, wenn ich über diesen wie andere seiner archäologisch-kirchenhistorischen »Studien« den Mantel der Liebe ausbreite. Die Frage, ob und seit wann Constantin ein correcter Christ war, geht die Archäologie zunächst nichts an und sie muss es Jedem überlassen, der es für entsprechend hält, ihn als solchen für sich zu annectiren. Im Uebrigen wird, was ich über die christlichen Embleme constantinischer Münzen zu sagen weiss, der Artikel »Münzen« in meiner Realencyclopädie demnächst bringen. Gegenwärtig ist, um der Vollständigkeit halber dies nachzutragen, die »Realencyclopädie der christlichen Alterthümer« bis Lieferung XI incl. (Art. Medaillen) veröffentlicht. Sie enthält von grösseren Artikeln aus Lieferungen VIII—XI: Heuser und Kraus über Jesus Christus; Kraus über Inschriften, Katakomben; Stevenson über die suburbicarischen Katakomben; Krieg über Liturgische Kleidung; Kraus über Kreuz, Kreuzigung; De Waal über Lampen; Bickell und Schill über Liturgie. Von den beiden zugleich in zweiter Auflage erscheinenden Realencyclopädien der Theologie entnimmt die katholische (das Freiburger Kirchenlexikon) eine Anzahl Artikel aus meinem Werke auszugsweise; die protestantische bringt in diesem wie in anderen Dingen sehr ungleiche Waare, die theilweise eine zeitgemässe Ueberarbeitung der ersten Auflage sehr vermissen lässt; das gilt auch u. a. von dem Artikel Sinnbilder.

Von den älteren Zeitschriften fahren namentlich die rheinischen Vereinspublicationen fort, auch den christlichen Antiquitäten ihre Aufmerksamkeit zu schenken. Die Bonner Jahrbücher veröffentlichten 1883 (Heft LXXV, 54 u. 180) den erwähnten Aufsatz Aldenkirchen's über mittelalterliche liturgische Schüsseln, dann eine von mir behandelte fränkische Inschrift von Remagen, ferner (Heft LXXVI, 63 u. 176) einen Beitrag E. Ausm' Weerth's über Römische Gläser, der auch für die Technik der altchristlichen Gläser Interesse bietet, und einen zweiten von Nordhoff: Zur Geschichte der Erzgiesserkunst, mit willkommenen Nachträgen zur Geschichte dieses Zweiges des Kunsthandwerkes; ferner aus der Feder Ausm' Weerth's einen kurzen Bericht über im Jahr 1882 in der Kathedrale zu Metz gefundene Bleiinschriften aus bischöflichen und anderen Gräbern des 11., 12. und 13. Jahrh. Das neueste Heft LXXVII (1884) bringt einen Aufsatz Hermann's in Cleve über den Palast Kaiser Karls des Grossen zu Nymwegen, in welchem wir einen neuen Beitrag zur Geschichte der karolingischen »Renaissance« begrüssen, weiter (S. 218) eine Miscelle von Rosbach in Bonn über zwei mittelalterliche Inschriftenfragmente, welche übrigens nicht erst kürzlich zum Vorschein kamen, sondern mir seit zwanzig Jahren bekannt sind. Es gehören zu dem Titel noch zwei andere Fragmente, die ich seiner Zeit gleich jenen copirte und facsimiliren liess und welche, da sie von Rosbach nicht erwähnt werden, jetzt verloren scheinen. Es ist schwer, aus den Bruchstücken einen zusammenhängenden Sinn zu bringen; sie fallen wohl noch vor 1100, wohin sie der Verf. des Artikels setzt. Es folgt noch S. 238 f. Schaaffhausen's Gutachten üben den Fund in S. Paulin bei Trier (s. oben).

Die in jeder Hinsicht thätige und gut geleitete »Westdeutsche Zeitschrift« von Hettner und Lamprecht bringt auch Bericht über christliche

Funde. So 1883, »Correspondenzblatt« Nr. 6, über eine frühchristliche Inschrift von Leistadt (Pfalz): † · A · · PRANI || IN HOC TVMVLO; 1884, S. 30 Hettner über die Funde im Grabe des hl. Paulinus (s. oben); S. 201 Springer über die deutsche Kunst im 10. Jahrh. (s. oben).

Die Tübinger »Theol. Quartalschrift« hat den monumentalen Studien in den letzten Jahren einige Theilnahme zugewandt; das Gebiet der Archäologie berührt F. X. Funk's Aufsatz über »Die Katechumenatsclassen des christlichen Alterthums«, gegen deren herkömmliche Unterscheidung Prof. Funk sich ausspricht (1883, 41 f.); weiter Gatt's Beitrag zur Zion-Akrafrage (1884, 34); Funk, Die Zeit der Hippolytstatue (eb. 104); Uhrig, Ueber Kirchenfahnen und Standarten (eb. 203); Funk, Zur altchristlichen Bussdisciplin (eb. 268).

Brieger's Zeitschrift für Kirchengeschichte hat ausser dem erwähnten Aufsatz von Erbes 1883 und 1884 keinen uns hier angehenden Beitrag gebracht. Dasselbe gilt von dem Züricher »Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde« und den »Nassauer Annalen«. Das »Christliche Kunstblatt« brachte 1883 (Nr. 8) Aufsätze von Ed. Engelhard, Ueber Geschichte der christlichen Grabschriften (Nr. 4—9), von V. Schultze, Ueber das Swastikakreuz (Nr. 4), Beck, Ueber Paramentik (Nr. 7 u. 8); 1884: Theod. Hach, Zur Ikonographie der Verkündigung Mariä (Nr. 2—3); A. Klemm, Ueber die Entwicklung der Schriftformen in der Steinschrift von 1000—1600: einen werthvollen Beitrag zur mittelalterlichen Epigraphik.

Endlich sind einige neue Zeitschriften entstanden, welche auch unserm Gegenstande eine speciellere Theilnahme zuwenden. Dahin gehören zunächst die »Geschichtsblätter für die mittelrheinischen Bisthümer«, herausgegeben von Dr. Falk, Pfarrer zu Mombach, Nick, Pfarrer zu Salzig, Zaun, Pfarrer zu Kiderich. Die mir vorliegenden ersten 4 Nummern enthalten an einschlägigem Material: Nr. 1: Roth, Auszüge aus dem Syntagma monumentorum des Mainzer Domvicars Georg Helwich († 1632), dessen für die rheinische Geschichte sehr ergiebiges Handschriftenwerk früher im Besitz des Decans Hertel zu Oppenheim, jetzt der Bibliothek des bischöflichen Seminars in Mainz gehört. S. 12: Ueber den »Atzmann« in mittelrheinischen Kirchen, d. i. die eine Figur in Stein (einen Leviten) darstellenden Lesepultständer. S. 18: Ueber das interessante Weihwassergefäss im Speierer Dom. S. 31: Ueber Normalmaasse an Kirchen (Worms, Sobernheim, Kälberau, Eltville). — Nr. 2, S. 46: Falk und Heckmann, Die karolingische Säulenbasilika zu Höchst am Main (wird als Werk des Eb. Otgar 826—47 erwiesen). — Nr. 3, S. 77: Curiosa und Raritäten in den Kirchen. S. 34: Reliquienverzeichniss des Mainzer Doms. S. 88: Kunst und Alterthum (auch ma. Inschriften) in Fritzlar. S. 92: Noll, Der Reliquienschrein der hl. Elisabeth in Marburg. S. 96: Ueber den t. t. Fabrica. — Nr. 4, S. 97 f., aus Marx's Papieren: Ueber die älteste Residenz der Bischöfe von Trier. S. 114: Ueber Todtenschilde in ma. Kirchen. S. 120: Ueber Beinbrecher (crurifragae) an alten Kirchhöfen. S. 128: Ueber die so oft dargestellten Virgines capitales, d. i. S. Catharina, Barbara, Margaretha, Dorothea. Ich wünsche den bescheidenen, aber wackeren Blättern besten Fortgang.

Das 1883 gegründete »Pastoralblatt für die Diöcese Rottenburg« hat jetzt ein von Dr. Hofele, Pfarrer zu Ummendorf redigirtes »Diöcesan-Archiv« als Beilage, welches auch den kirchlichen Alterthümern Württembergs seine Aufmerksamkeit zuwendet; doch enthalten die bisher erschienenen Nummern für die ältere Zeit nichts von Belang. Neben dieser Zeitschrift hat das treffliche Schwabenland noch ein eigenes »Archiv für christliche Kunst, Organ des Rottenburger Diöcesan-Vereins für christliche Kunst« hervorgebracht, welches dessen Vorstand, der verdiente Decan Dr. Fr. J. Schwarz in Ellwangen herausgibt. Von grösseren Artikeln nenne ich aus 1883, Nr. 1: Altar. Nr. 3: Die Darstellung im Tempel in der bildenden Kunst. Nr. 6: Alte Holzdecke in der Kirche zu Isingen. Nr. 7 f.: Ueber den Bau des Tabernakels. Nr. 10: Bischofsstab und Kelch. — Aus 1884, Nr. 1: Ueber monumentale Malerei. Keppler: Die Taufe Jesu in der darstellenden Kunst. Nr. 2: Derselbe: Die Darstellung des Heilands am Oelberg. Nr. 5: Derselbe: Die Darstellung der Geisselung. Nr. 6: Detzel, Die kirchliche Glasmalerei. Festing, Studien über Plastik. Nr. 8: Keppler, Die Darstellung der Auferstehung. Nr. 9: Weber, Symbolische und typische Malerei in Bamberg. Nr. 10: Schwarz, Ueber eine Handschrift der Histor. b. M. V., Beitrag zur Ikonographie. Die Zeitschrift wirkt ohne Zweifel im Ganzen vortheilhaft, doch wäre ihren Beiträgen häufig grössere wissenschaftliche Selbständigkeit und Accuratesse zu wünschen und auch mit den praktischen Rathschlägen der Herausgeber wird nicht Jeder sich einverstanden erklären.

* * *

Zu der Uebersicht über die französische Litteratur sei ein kleiner Nachtrag gestattet.

Vor einigen Jahren wurde in der Nähe von Poitiers eine gallisch-römische Nekropole entdeckt, wo, inmitten einer Gruppe christlicher Gräber, der durch seine Ausgrabungen in Sanxay seither auch in weiteren Kreisen bekannte Jesuit P. Camille de la Croix eine unterirdische Grabkammer auffand, in welcher ein Altar und mehrere Sarkophage standen. Im vorigen Jahre publicirte nun P. de la Croix seinen durch Abbildungen sehr reich ausgestatteten Bericht über diesen Fund, in welchem er ein Hypogeum zu erkennen glaubte, das einer namhaften Anzahl von Martyrern der römischen Epoche zur Ruhestätte diente[33]). Auf dem Thürsturz des Eingangs liest man:

me MORIA MELLEBAVDI ABB(at)I REVM CHRISTI HIC DEVOTI VENIVNT VNQVE AD IPSO PRODICT .... MIS QVI .... REMIANT ANN

An einem der Thürpfosten:

IN DEI NOMINI EGO HIC MELLEBAVDIS REVS ET SERVVS IHM XPO INISTITVI MIHI ISPELVNCOLA ISTA VBI IACIT INDIGNI SEPVLTVRA MEA QVEM FECI IN NOMENI DNI IHM XPI Q(*ue*)M AMAVI IN QVOD CREDIDI V(*ere dig*)NVM EST CONFETI(*ri Deum*) VIV(*um cuius*) GLO(*ri*)A

[33]) P. Camille de la Croix, S. J., Hypogée-martyrium de Poitiers. Paris, Didot, 1883, 150 pp. in fol., avec un atlas de 26 planches. Preis 70 fr. —.

MAGNA EST VBI PAX FEDES CARITAS EST IPSE DEVS ET HOMO EST ET DEVS IN ILLO SI QVIS QVI NON HIC AMAT ADORARE DNM IHM XPM ET DISTRVIT OPERA ISTA SIT ANATHEMA MARANATHA VSQVID IN SEMPITERNVM

P. de la Croix übersetzt die erstere Inschrift »Grab der Martyrer, welches dem Mellebaudis angehört« und identificirt den Eigenthümer des Grabs mit dem bei Gregor von Tours (Mirac. s. Martini II 15) erwähnten Meranbaudis. In der hinter dem Hauptgrab befindlichen Arcade bemerkte man die Reste einer langen gemalten Inschrift, von welcher noch zu lesen ist: HIC IN DEI NOMINE IN PRIMIS SANCTA DEDICATIO INGRESSA EST III KL A GVSTAS; die Formeln INGRESSIO SANCTORVM, INGRESSA SVNT, endlich MARTHERV NOMIRV LXXII · H · *(martyrum numero LXXII)*. Alles das, und namentlich die letzte Inschrift dient P. de la Croix zur Basis seiner Annahme, dass wir es hier mit der Ruhestätte von 72 bei Poitiers in der Zeit der Verfolgungen getödteten Martyrern zu thun haben; und er glaubt sogar die Namen einiger derselben in den Inschriften eines Marmorstücks gefunden zu haben, wo, neben Engeln und den evangelistischen Thiergestalten ... IMIS SCI AGNANI LAVRITI VARIGATI HELARII MARTINII gelesen wird; man erkennt ohne Mühe die Namen der populären Heiligen Agnan, Laurentius, Hilarius; der dritte ist jedenfalls stark verdorben, wie auch ein anderer MHILSOSTAVOS *(Sosthenes)*, aus welchem der Herausgeber *martyros Hilarius Sostanos* macht. Das Alles ist ebenso unzulässig, wie die oben erwähnte Uebersetzung der Inschrift an dem Thürsturz, welche einfach Mellebaudis als Inhaber des Grabes *(memoria)* nennt. Es lohnt sich der Mühe nicht, die Hypothesen des P. de la Croix eingehend zu widerlegen, nachdem mein trefflicher Freund Prof. L. Duchesne in Paris in seiner Besprechung des Buches alles Wesentliche gesagt hat[34]). Es ist dort unwiderleglich festgestellt, dass es sich einfach um eine Grabstätte der merowingischen Zeit, nicht um ein Martyrergrab handelt, und mit gutem Grund vermuthet, dass die 72 Martyrer, um welche es sich in einer der angeführten Inschriften handelt, wohl die nach dem Martyrol. Hieronym. im Cömeterium des Chrysanthus und Daria mit diesen Bestatteten seien, deren Reliquien in merowingischer Zeit nach Gallien kamen. Es sei bei dieser Gelegenheit das von Duchesne geleitete, von Thedenat, dem verdienten Archäologen, Ingold, Lescoeur mitherausgegebene und von Beurlier redigirte »Bulletin critique« den Lesern aufs angelegentlichste empfohlen; dasselbe bringt über die wichtigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Archäologie, besonders auch der christlichen, regelmässigen Bericht und zählt gegenwärtig zu den besten und geachtetsten Zeitschriften Frankreichs.

Die von dem genannten Gelehrten, Prof. Duchesne, soeben begonnene neue Ausgabe des »Liber Pontificalis« wird auch für unsere Disciplin von Bedeutung sein; ich hoffe, auf dieselbe später zurückkommen zu können.

Freiburg, 7. Nov. 1884. *F. X. Kraus.*

---

[34]) Bulletin critique, Paris, Thorin, 1884, Ve année, N° 7.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts. L'art byzantin par **C. Bayet,** ancien membre de l'école d'Athènes, professeur à la faculté des lettres et à l'école nationale des beaux-arts à Lyon. Paris, A. Quantin, nouvelle édition. 8°, 320 S.

Bayet's Name hat einen guten Klang in der Kunstgeschichte. Seine »Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient avant la querelle des Iconoclastes« [1]) waren eine Arbeit, die zu grosser Befriedigung des Fachkreises ausgefallen war. Bayet legt das Hauptgewicht seiner Studien auf ein Gebiet, das nicht jeder Kunsthistoriker selbständig zu bebauen Gelegenheit findet. Jeder aber empfindet die Nothwendigkeit, sich einen Ueberblick über den Entwicklungsgang der bildenden Künste in Byzanz zu verschaffen, wozu es in der Litteratur bisher an geeigneten Mitteln, trotz mancher Anläufe gefehlt hat. So kann es uns demnach sehr willkommen sein, wenn es eine tüchtige Kraft wie Bayet unternimmt, den Führer auf einem Gebiet zu machen, das sie vollkommen beherrscht; Bayet's Buch fasst in gedrängter Kürze alles Wissenswerthe auf dem Gebiet der byzantinischen Kunst zusammen. Die Anlage des Ganzen ist analog derjenigen, die wir auch in andern Bänden der Bibliothèque de l'enseignement z. B. in Müntzens »Tapisserie« gefunden haben. Die Behandlungsweise ist übersichtlich, die Sprache fliessend. Eine Reihe von zuverlässigen Noten erlaubt von Fall zu Fall ein näheres Eingehen auf den behandelten Gegenstand. Obwohl Bayet's Buch nicht unmittelbar der Forschung dient, darf es doch keineswegs mit gewöhnlichen Compilationen in einen Topf geworfen werden. Ist doch das, was Bayet benützt, vielfach seine eigene Arbeit. Dass die Partie Deutschland betreffend die wenigst gute im Buche ist, dürfte sich den meisten Lesern als Ueberzeugung aufdrängen; auch werden sie wie in anderen Bänden der Sammlung einen Index vermissen und die mangelhafte Beziehung zwischen Bild und Wort tadeln. Das Ganze indess ist gut gemacht und brauchbar.

Ueber den Inhalt des Buches sei folgende knappe Uebersicht gegeben: I. Buch: Griechisch-römische Kunst; aus dieser geht die christlich-antike Kunst hervor. Die christliche Basilika stamme von der antiken profanen Basilika. Constantinische Kunst; sie erfordert vermehrten Prunk. II. Buch: Die Hagia Sophia. Mosaiken, Miniaturen. Ravennatische Kunst. Bildnerei. Gewebe. Die Ikonoclasten. III. Buch: Aufschwung unter der makedonischen Dynastie. Miniaturen etc. IV. Buch: Die Kreuzzüge. Die Klöster auf dem Berge Athos. Das Malerbuch [2]). V. Buch: Einfluss der byzantinischen Kunst im Osten — im Westen.

Es ist begreiflich, dass uns das letzte Capitel am meisten interessirt. Seit dem Jahre 1854, als Schnaase in Egger's Kunstblatt »die byzantinische Frage« gewissermassen in die Kunstgeschichte eingeführt hat, ist das Interesse der deutschen Kunstgelehrten für dieselbe niemals ganz erloschen. Es scheint

---

[1]) Erschienen 1879. Besprochen im Repert. III, S. 79 ff. und in der Revue archéologique, 38. Vol., p. 330 ff.

[2]) Neue Mittheilungen wichtiger Art über das Malerbuch vom Berge Athos hat Bayet seither in der Revue archéologique (III. Série, 3. Vol., p. 325 ff.) veröffentlicht. Ein zweiter Artikel ist in Aussicht gestellt.

auch gegenwärtig nicht wenig rege zu sein. Daher gebe ich hier einen Auszug dessen, was Bayet über die byzantinischen Einflüsse im Occident sagt.

Während des Mittelalters hat ein steter Wechselverkehr zwischen dem Osten und dem Westen stattgefunden. Zunächst wird Italien berücksichtigt. Bayet weist darauf hin, wie verschieden sich die Künste in verschiedenen Gegenden des Landes gegenüber dem Einfluss von Byzanz verhalten haben. »Dans le sud de l'Italie, le rôle de Byzance est évident. Pendant plusieurs siècles, toute une partie de cette contrée se rattacha à l'empire de Constantinople par la religion, par l'administration, par la langue même: l'antique Grande-Grèce méritait toujours ce nom.« Die Flucht vor den Ikonoclasten nach Italien wird als bedeutsam hervorgehoben. Gegen die Normannen hätte die griechische Cultur lange Stand gehalten. Noch im 12. Jahrhundert ist in manchen Gegenden Süditaliens griechisch gesprochen worden. So auch in Sicilien. Bezüglich des letzteren werden die arabischen Einflüsse gestreift. Auf das Festland zurückkehrend, wird von Benevent und Montecassino gesprochen, die gleichfalls byzantinischen Einfluss erfahren haben. Allerwärts seien übrigens auch im Süden Italiens vom 6. bis 12. Jahrhundert einheimische Schulen thätig gewesen. Im Norden Italiens ist Venedig eine griechische Stadt. Sie wuchs empor in dem Maasse, als Ravenna verblühte, sie war in beständigem Verkehr mit dem Orient. »Cependant, même à Venise, les types grecs ne dominaient point exclusivement.« Weniger als die bisher genannten Gegenden unterlag Rom dem byzantinischen Einflusse. Erst seit dem 7. Jahrhundert beginnt er auffallend zu werden, nicht aber in der Architektur, sondern nur in der Decoration. In Toscana lassen sich bis zur Zeit des Cimabue mancherlei byzantinische Züge nachweisen.

Bezüglich der französischen Kunst des hohen Mittelalters glaubt Bayet byzantinischen Einfluss zugestehen zu müssen. In der Architektur (Saint-Front de Périgueux), in der Malerei (Saint-Savin) und Sculptur (Moissac) findet er byzantinische Elemente. »Pourtant l'influence étrangère ne fut ni absolue ni de longue durée.«

Was Bayet über Deutschland spricht, kann nur bedingt unsern Beifall haben. Wenn er z. B. das Echternacher Evangeliar im Gothaer Museum anführt als einen Gegenstand byzantischer Kunst, so musste doch gesagt werden, dass dieses nur von den Zellenemails des Einbandes gelten kann. Ob die goldene Altartafel aus Basel im Musée Cluny byzantinisch ist, möchte gleichfalls sehr zu bezweifeln sein. Wenn Bayet dann bezüglich des »emploi de la coupole« an den rheinischen Kirchenbauten an byzantinischen Einfluss denkt, so dürfte er dabei viele Gegner finden u. s. w. Abgesehen von diesem kurzen Abschnitt über Deutschland geht aus Allem hervor, dass Bayet den »Influences byzantines en Occident« nur geringe, keineswegs allgemeine Bedeutung beimisst.

Fr.

Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe für Anton Springer. Leipzig 1885, Verlag von E. A. Seemann.

Die Amtsjubiläen werden bei der heutigen Lebenshast, bei dem Misstrauen auf die Zahlungswilligkeit der Zukunft, auf immer kürzere Zeitspannen

angesetzt. Schon verschmäht es nicht mehr der Goldlockige sich als Jubelgreis feiern zu lassen. — Es waren andere Motive und eine andere Art, welche dem gefeierten Lehrer der Leipziger Universität die fünfundzwanzigjährige Dauer seiner Thätigkeit als ordentlicher Professor der Kunstgeschichte in Erinnerung brachten. Jene geistige Beschränktheit ist noch nicht ganz ausgestorben, welche die neuere Kunstgeschichte nur mit scheelem Auge als eine mit den übrigen historischen und archäologischen Disciplinen gleichberechtigte an den Universitäten vertreten sieht. Diese Festgabe ist ein neues Zeugniss, dass die neuere Kunstgeschichte um solche Anerkennung nicht mehr zu werben braucht, dass die Resultate ihrer Wirksamkeit ihre Existenz als nothwendig erweisen. Dieser Band von Abhandlungen, den »dankbare Schüler« dem Lehrer als Zeichen ihrer »Verehrung« darbringen, zeigt, wie weitausgreifend die Thätigkeit dieses Lehrers gewesen, wie er die verschiedensten Gebiete befruchtet, hervorragende Vertreter der Kunstwissenschaft, aber auch des praktischen Wirkens erzogen oder angeregt hat. Die Vertreter der classischen Archäologie fehlen ebensowenig, wie die Kämpen für die Reform des modernen Kunstgewerbes; zu den akademischen Lehrern gesellen sich die Männer praktischer Wirksamkeit. Die classische Archäologie ist durch zwei Beiträge in der Festschrift vertreten. Benndorf stellt in einer ebenso gelehrten als geistvollen Abhandlung »Ueber eine Statue des Polyklet« die Hypothese auf, dass jenes Werk des Polyklet, welches Plinius als »nudum talo incessentem« bezeichnet, ein Kairos gewesen sei, mit welchem die zu Olympia am 8. April 1878 in der Altis gefundene Astragalosbasis in Verbindung zu bringen wäre. Die Abhandlung von H. Blümner in Zürich »Zum westlichen Giebelfelde des Parthenon« bringt eine neue Hypothese bezüglich der Reconstruction des Westgiebels vom Parthenon auf den Plan. Sie gipfelt darin, dass sie zwischen Athene und Poseidon (statt des Oelbaums) Zeus — als Verkündiger und Vollstrecker des Rathschlusses der Götter in dem Streite — einfügt. Drei andere Vertreter der classischen Archäologie haben Ausflüge auf das Gebiet der neueren Kunstgeschichte gemacht. Professor Duhn in Heidelberg unternimmt den für classische Archäologen und Vertreter neuerer Kunstgeschichte gleich interessanten Nachweis, dass in der Paradiesdarstellung im Livre d'heures des Herzogs Jean de Berry und zwar in dem Adam, der den Apfel empfängt, bereits die im Museum von Aix befindliche Statue eines verwundeten Persers, die zu der in verschiedenen Museen zerstreuten Gruppe von Statuen gehört, welche Motive der monumentalen Kunst von Pergamon für uns gerettet haben, benützt worden sei, »somit das erste Werk pergamonischer Kunst, das befruchtend auf die Kunst neuerer Zeiten gewirkt hat.« Zugleich wäre dadurch bedingt, dass dieses Werk bereits zu Anfang des 15. Jahrhunderts von Rom nach Paris transportirt worden sei (wenn nicht, wie es wahrscheinlich, ein Italiener der Künstler der älteren Darstellungen aus der heil. Geschichte gewesen ist, der die Statue in Rom gesehen hat). Prof. Schreiber in Leipzig unterzieht sich der dankbaren Aufgabe »Ueber die Kunsttractate des Guilic Mancini« — längst erwünschtes Licht zu verbreiten, deren Bedeutung als kunstgeschichtliche Quelle zu umgrenzen kein Zweifel, diese philologisch und historisch saubere und sorgsame Arbeit wird zur vollständigen kunstgeschicht-

lichen Ausnützung der Tractate des fleissigen und meist sehr gewissenhaften Mancini anregen. Die Reihe der classischen Archäologen schliesst Dr. Lange in Jena, der sich schon durch seine glückliche Entdeckung von Michelangelo's Cupido die neuere Kunstgeschichte zu Dank verpflichtet hat. Seine Abhandlung ist »Perugino's Jugendentwicklung« gewidmet. Er lässt diese anheben im Atelier des Fiorenzo di Lorenzo und schliesst sich jenen an, welche als erstes nachweisbares Werk dem Perugino die Anbetung der drei Könige in der städtischen Galerie zu Perugia zueignen. Bei der weiteren Zuweisung von Jugendwerken an Perugino muss auch Pinturicchio wieder Manches einbüssen. Es liegt in der Art der Werkstatterziehung und des Werkstattschaffens begründet, dass wir bei den hervorragendsten Malern der Frührenaissance in grosser Verlegenheit uns befinden, wenn es das Werk der jüngeren Jahre festzustellen gilt. Kein Wunder, dass sich auch bei Feststellung des Jugendwerkes Perugino's noch viel Widerspruch findet — man vergleiche Morelli, Cavalcaselle, Schmarsow, Lange — aber ebenso darf man hoffen, dass sich aus so gewissenhaften Untersuchungen wie die vorliegende endlich doch ein Niederschlag, der als geschichtliches Resultat wird angesehen werden dürfen, ergeben werde.

Nun zu den Vertretern der neueren Kunstgeschichte. Jenen Anregungen, welche A. Springer in seiner Abhandlung über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter gegeben hat, entsprang die Studie des Kunstgeschichtsnovizen Johannes Ficker »Ueber die Bedeutung der altchristlichen Dichtungen für die Bildwerke«. Der Verfasser stellt hier die Hymnendichtung in den Vordergrund; den überzeugenden Beweis für die Fruchtbarkeit und Stichhaltigkeit seiner Ansicht erbringt er dann durch die Verwendung des Liederbuchs Cathemerinon des Prudentius als Schlüssel für die Darstellungen des Sarkophags aus S. Paolo im Lateran-Museum. Zwei Künstlerporträts der viel vernachlässigten ältern mailändischen Schule spenden W. v. Seidlitz und K. Brockhaus. Der Erstere sucht zwischen Cavalcaselle und Morelli hindurch die künstlerische Persönlichkeit des Bernardo Zenale zu umgrenzen, und dieser Versuch darf bei der Vorsicht und der Sorgfalt, mit welcher der Verfasser vorgeht, als gelungen betrachtet werden. Er entlastet ihn von dem überflüssigen Gepäck, das ihm Cavalcaselle und Crowe aufgeladen, und rehabilitirt den Künstler auf Grundlage urkundlich erwiesener Werke der allzu geringschätzigen Behandlung gegenüber, die Zenale durch Morelli erfahren hatte. Auch H. Brockhaus' Leonardo da Bissuccio ist eine Art Wiederbelebung dieses Künstlers. Dem Verfasser gelingt dies, indem er zur Charakteristik des Wandmalers jene des Buchmalers fügt, gibt er doch der Erste ausführliche Kunde über die zahlreichen Bilder, mit welchen der Künstler eine Chronik, von Adam bis gegen 1400 reichend, ausstattete. Die Handschrift, früher in der Bibliothek Morbio in Mailand, befindet sich jetzt im Privatbesitz in München.

Die deutsche Kunstgeschichte ist zunächst durch das abgerundete Bild vertreten, welches R. Muther von Leben und Schaffen des Hans Schäufelein entwirft. Vermisst haben wir das liebenswürdigste, heiterste Werk des Künstlers: die Miniaturen, mit welchen Schäufelein von 1537 auf 1538 einen

deutschen Psalter für den Grafen Karl Wolfgang zu Oettingen ausstattete (Berlin, K. Kupferstichkabinet, Hdschr. 6). J. Oeri gibt einen schönen Beitrag durch die Publication eines dritten Todesbildes des H. Baldung (von 1515) in Helldunkelzeichnung, das sich jetzt im Besitz des Erben des Herrn Georg Oschwald-Heller in Schaffhausen befindet (Federzeichnung auf braunem Papier mit dem Pinsel weiss gehöht). Dem Resultat einer Studie Martin Rade's: Zur Apokalypse Dürer's und Cranach's, darin gipfelnd, dass Cranach und nicht Dürer die Apokalypse zum ersten Male im Sinne und Dienste der Reformation künstlerisch verwerthet habe, wird man zustimmen müssen; Thausing hat mit zu viel Vorliebe in Dürer den Protolutheraner hervorgehoben; die Art aber, wie Rade gegen Thausing polemisirt, zeigt etwas von der übelbeleumundeten geistlichen Ueberhebung, die entweder komisch oder unangenehm berühren muss. Wie man polemisiren kann, ohne die Pietät gegen ein wahrhaft classisches Werk, wie es Thausing's Dürer ist, zu verletzen, könnte der Verfasser u. A. aus der kleinen Schrift Frimmel's »Zur Kritik von Dürer's Apokalypse« lernen, wo er sich zugleich auch über das Verhältniss von Dürer's Apokalypse zur Koburger Bibel besser unterrichten würde. — Jaro Springer, der zuerst wieder die Aufmerksamkeit auf das als verschollen gegoltene Skizzenbuch des Marten van Hemskerck lenkte (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlgn., V.), theilt hier einen weiteren Beitrag aus dem Skizzenbuche mit: Zwei Zeichnungen, die für die Kenntniss des früheren Zustandes des Laterans von hervorragender Bedeutung sind. Die Erläuterung dieser beiden Skizzen ist von mustergültiger archäologischer Genauigkeit und Sorgfalt. Auch die moderne Kunst geht nicht leer aus; A. Dürr bespricht in der ihm eigenen warmen und feinsinnigen Weise als »Ein halbvergessenes Werk von Schwind« dieses Künstlers Entwürfe für die Fresken des Schlosses Hohenschwangau — die uns leider nur in Durchzeichnungen erhalten, während die Original-Aquarelle verschollen sind. »Die Glasgemälde im Gothischen Hause zu Wörlitz«, denen schon früher Hosäus eine treffliche Erläuterung gewidmet hat (Zahn's Jahrb. f. K. 1869), sind Gegenstand der Festspende Rahn's in Zürich. Einen besseren Monographen konnten diese durch Lavater aus der Schweiz nach Dessau geschickten Werke eines Kunstzweiges, der gerade in der Schweiz auf besonderer Höhe stand, nicht finden. Man darf es wohl unbekümmert aussprechen, dass Rahn's Arbeit eine abschliessende ist, da seine Sachkenntniss auf diesem Gebiete ausser allem Mitbewerb steht. Die Geschichte der Kunstindustrie ist durch drei Beiträge vertreten. Zunächst gibt Julius Lessing eine detaillirte Schilderung und ästhetische Abschätzung des »Silberschatzes des K. Schlosses in Berlin«; an der Spitze steht hier das vollständige Silberbuffet, »ein wohl einzig dastehendes Object«, für welches zum Glücke auch der Originalentwurf — wahrscheinlich von Eosander von Goethe — erhalten ist, der in Augsburg um 1698 ausgeführt wurde. Zu einer zweiten Gruppe fasst der Verfasser die Reste des Silberschatzes aus der Zeit Friedrich Wilhelms I. zusammen, zu einer dritten das Magdeburger Silber. Besonders besprochen werden dann noch hervorragende vereinzelte Stücke. Alfred Lichtwarck, der sich mit besonderem Eifer dem Studium des Ornamentstichs zugewendet hat, bespricht

das Modellbuch des Peter Quentel (Köln 1527), wobei besonders scharf die Unabhängigkeit von Italien betont und darauf hingewiesen wird, dass die Italiener die Copisten sind.

Von grossem actuellen Interesse ist endlich die vom Verleger mit besonderem Reichthum ausgestattete Abhandlung Heinrich Wallau's: Aesthetik der Druckschrift. In den Streit, ob Deutsch oder Lateinisch, tritt der Verfasser, »seit vielen Jahren als Buchdrucker thätig«, mit Reformvorschlägen, welche den Einseitigkeiten beider Parteien fern stehen, weil sie sich auf den Boden der historischen Entwicklung stellen und ästhetischen Gesetzen folgen, die nicht aus der Luft gegriffen, sondern aus dem Wesen des Materials abgeleitet sind. So schliesst sich der Ring der Schüler mit dem Manne der kunstindustriellen Praxis im eminentesten Sinn, auch er bezeugend den Segen des Wirkens, der von dem Katheder des gefeierten Lehrers ausgegangen ist. Der Verleger hat die Festschrift in würdiger, ja glänzender Weise ausgestattet — und sich so auf diese Weise in schöner Pietät dem Kreise des Feiernden angeschlossen. *H. J.*

Bunte Blätter aus Schwaben, 1866 bis 1884, von **Wilhelm Lübke.** Berlin und Stuttgart, Verlag von W. Spemann, 1885.

Der Verfasser selbst bezeichnet die »Bunten Blätter« als ein Andenken, dem Lande, wo er durch neunzehn Jahre wirkte, bei seinem Scheiden hinterlassen. Nun, es war zum Glück nur ein Scheiden aus einer Thätigkeitssphäre in eine andere, die ein nicht minder reiches Feld der Wirksamkeit dem Verfasser bietet. Unterdessen halten die »Bunten Blätter« in lebhafter Erinnerung, dass Stuttgart durch des Verfassers Weggang viel verloren, Karlsruhe viel gewonnen habe. Wissenschaftliche Forschung und praktische Wirksamkeit suchte der Verfasser immer glücklich zu verbinden, dadurch Vergangenheit und Gegenwart in segensreiches Wechselverhältniss zu setzen. Er hat Tausende zur Kunst in ein freundschaftliches Verhältniss gebracht, die andernfalls ihr und der Wissenschaft von ihr fremd und fern geblieben wären. Er hat es nicht verschmäht, vom Katheder herunterzusteigen, um in dem Vorlesesaal oder unter dem Striche des Tagesjournals über die Richtungen der Kunst der eigenen Zeit zu orientiren und von dem geläuterten Standpunkt des geistvollen Historikers aus auf das Gesunde, Echte, Unvergängliche in den gährenden Richtungen und den sich bekämpfenden Schlagworten hinzuweisen. Für alles das legen die »Bunten Blätter« Zeugniss ab.

Auf jenes Gebiet der Forschung, auf dem wir den Verfasser als Bahnbrecher ehren, auf die Geschichte der deutschen und französischen Renaissance, weisen zwei Aufsätze, der eine über die Renaissance in Württemberg, der andere »Zur französischen Renaissance«.

Jener erstere Aufsatz — als Festrede gehalten — gibt in vornehmer Darstellung ein gerundetes Bild des ersten Auftretens, des Wachsthums der Renaissance in Württemberg, unter den Herzogen Ulrich, Christoph, Ludwig und Friedrich. Der letztere ergänzt des Verfassers Arbeit über französische Renaissance durch Mittheilung der Resultate einer Forschungsreise

im Süden Frankreichs. Die Einleitung zu seiner Reisestudie hätte der Verfasser unterschlagen sollen. Warum die Urfehde Lübke-Thausing nicht begraben sein lassen mit den Journalen, in welchen sie gekämpft ward, warum sie noch einmal auferstehen lassen in dem auf Dauer und Fortleben berechneten wissenschaftlichen Buche? Und dann: übt bei Kunsthistorikern nicht einmal der Tod versöhnende Gewalt? —

An den Schluss möchte Referent insofern einen Widerspruch knüpfen, als es ihm nicht einleuchten kann, dass die Schicksale der Renaissance in Deutschland wie in Frankreich von der religiösen Bewegung so sehr abhängig gewesen sein sollten, wie der Verfasser meint; die Gesetze, nach welchen die Entwicklung der Kunst, und da wieder besonders der Architektur, vor sich geht, ist unabhängig von solchen Zufällen. Die Formen der Gothik waren aufgebraucht — so wäre eine neue Sprache gesprochen worden, auch wenn Luther nie aufgetreten wäre. Das nähere oder fernere Verhältniss der deutschen Renaissance zur italienischen hat hier nichts zu sagen: genug dass das katholische Bayern so entschieden in die Renaissancebewegung eintrat, wie das protestantische Württemberg. Dasselbe gilt von Frankreich. Nur musste hier Ermüdung, welche auf die Ueberanstrengung des 13. und noch des 14. Jahrhunderts folgte, in Gegenden hervortreten, wohin die Initiative der Könige nicht reichte; daher die apathische Haltung der südlichen Provinzen Frankreichs der Renaissancebewegung gegenüber.

Forschungen bieten dann noch die Aufsätze über den Todtentanz zu Badenweiler, Neues von Peter Vischer (zwei Dintenfässer im Besitze von Mr. Fortnum), Zur Geschichte der holländischen Schützen- und Regentenbilder. Das jüngste Gericht im Münster zu Ulm, und die kunsttopographischen Mittheilungen in den Südwestdeutschen Idyllen und den schwäbischen Wanderungen. Von den geschichtlichen Forschungen zu den zeitgeschichtlichen Mahnungen und Kritiken leiten hinüber die Aufsätze über die Restauration des Strassburger und Ulmer Münsters. Der Widerspruch, den der Verfasser seiner Zeit gegen das Project, die Wiederherstellung der Vierungskuppel des Strassburger Münsters betreffend, erhob, ist leider unberücksichtigt geblieben. Jetzt hat er nur die traurige Genugthuung für sich, dass kaum ein mit erzogenem Aug Begabter leugnen wird, dass die durch Langhaus und Westfassade bedingte Totalwirkung des Baues durch die Form der schweren protzigen Kuppel eine unheilbare Schädigung erlitten hat. Das Project des Ausbaues des zweiten Thurms, das der Verfasser gleichfalls mit Recht verwirft, taucht hoffentlich nicht nochmals auf dem Discussionsfelde auf. Als kritische Emanationen eines Mannes, der auf höherer Zinne steht, als es die der Tagesparteien sind, seien hervorgehoben: Hans Makart, Richard Wagner, Bayreuther Nachklänge, und vor allem Nationale Kunst. Der Zeit dienend und kräftig das Gute fördernd — die Nachschriften beweisen es — sind die beiden Aufsätze (der eine als Rede gehalten) »Ueber Kunstpflege« und »Zur Kunstpflege in Württemberg«. Von des Verfassers glücklicher Art, das grosse Publicum für kunstgeschichtliche Fragen zu interessiren, für Kunstwerke zu erwärmen, deren Genuss einen gewissen Fond von Kunstbildung voraussetzt,

zeigen die Aufsätze über »Die pergamenischen Funde« und »Botticelli's Dante-Zeichnungen«. Schwaben darf mit der »Abschiedsspende« der Bunten Blätter zufrieden sein — freilich auch unzufrieden, denn sie sagen, wie anregend, fördernd, wegeweisend nach so vielen Richtungen hin, der Geschiedene auf jenem Boden gewirkt hat. *H. J.*

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Auf Kosten der königl. Staatsregierung herausgegeben vom K. S. Alterthumsverein. 1. Heft. Amtshauptmannschaft Pirna, bearbeitet von Dr. **R. Steche.** Dresden 1882. M. 3. —.; 2. Heft. Amtshauptmannschaft Dippoldiswalde, bearbeitet von Dr. **R. Steche.** Dresden 1883. M. 3. —.; 3. Heft. Amtshauptmannschaft Freiberg, bearbeitet von demselben. Dresden 1884. M. 3. —.; 4. u. 5. Heft. Amtshauptmannschaft Annaberg und Marienberg. Dresden 1885. M. 5. —.

An vielen Stellen des deutschen Reiches ist man endlich damit beschäftigt, die Kunstdenkmäler deutscher Vergangenheit durch sachkundige Gelehrte verzeichnen zu lassen. Leider ist man nicht nach einem einheitlichen Plane vorgegangen, sondern in jedem Landstriche hat man ein anderes System befolgt, einmal die Denkmäler allein berücksichtigt, die aus dem Mittelalter herrühren, die der Renaissance ganz bei Seite gelassen, dann hat man wohl die Bauten des 16. Jahrhunderts besprochen, aber die Werke der Plastik und Malerei jener Zeit keiner Beachtung werth gefunden, meist endlich die Monumente des Barock- und Rococostils gänzlich ausgeschlossen. Die ganze Arbeit wird also noch einmal wieder aufgenommen werden müssen, wenn man endlich einmal einsieht, dass auch diese augenblicklich, wie es scheint, von einigen Kunstfreunden noch immer gering geachteten Werke verzeichnet werden müssen, soll diese Monumentalstatistik in der That den Zweck erfüllen, das gesammte Material für eine deutsche Kunstgeschichte zusammenzutragen. Noch mehr zu bedauern ist es, dass nicht überall die geeigneten Männer sich fanden, denen mit gutem Gewissen man ein solches Werk anvertrauen konnte. Manche dieser Statistiken sind mehr wie dilettantisch abgefasst.

So weit mir die Arbeiten auf diesem Gebiete genauer bekannt sind, scheint mir das vom K. S. Alterthumsvereine herausgegebene Werk weitaus am meisten gelungen zu sein. Es ist nicht zum Theil auf meist unbrauchbare Notizen von Pastoren gestützt, sondern man hat einen sachkundigen tüchtigen Gelehrten, Prof. Dr. Richard Steche, für das Unternehmen gewonnen und ihn in den Stand gesetzt, alle Monumente, die er beschreibt, selbst sehen und untersuchen zu können. Mit aussergewöhnlicher Liberalität ist das Werk ausgestattet, zahlreiche Abbildungen nach Aufnahmen von Steche, correct und zuverlässig gezeichnet, sind der Beschreibung beigegeben; andere Kunstwerke, Gemälde etc. haben tüchtige Maler skizzirt; endlich erhalten wir eine grosse Anzahl meist trefflich ausgeführter Lichtdrucke, angefertigt in dem Atelier von Römmler und Jonas zu Dresden. Gegen diese gediegene Ausstattung stehen die anderen Monumentalstatistiken weit zurück. Es liegt ja am nächsten, die Publicationen der preussischen Provinz Sachsen zum Vergleiche heranzuziehen. Es werden da jedenfalls geringere Mittel zur Verfügung gewesen sein, und so

hat man sich die Illustration durch kostspielige Lichtdrucke versagen müssen. Trotzdem kosten die Publicationen der Provinz Sachsen eben so viel wie die hier angezeigten. Aber wären die Aufnahmen nur besser! So lange der Bauinspector Sommer die Zeichnungen lieferte, konnten wir wohl zufrieden sein; allein wie schwach sind die Leistungen, die G. Schönermark in seiner Beschreibung der Denkmäler von Halle uns bietet! Die Tondruckplatten hätte er sich getrost sparen können: besser werden die Ansichten der Architekturen doch nicht. Da er Architekt ist, sollte man annehmen, dass er mit dem perspectivischen Zeichnen einigermassen vertraut ist, aber manche Aufnahmen, z. B. S. 205, lassen dies doch zweifelhaft erscheinen. Wenn einer Figuren nicht zeichnen kann, soll er das lieber bleiben lassen. Glücklicherweise gibt uns Puttrich eine Abbildung des Schellenmoritz: aus Schönermark's Zeichnung (S. 130) würde sich keiner eine Vorstellung von dem Denkmale machen können. Und Bilder, wie sie S. 42 und 138 der Darstellung des Kreises Merseburg geboten werden, sollten billigerweise in einem Werke, das auf wissenschaftlichen Werth Anspruch erhebt, nicht Aufnahme finden. In jeder Hinsicht sind die Abbildungen, die Steche uns bietet, jenen Illustrationen weit überlegen.

Aber auch die wissenschaftliche Arbeit verdient die vollste Anerkennung. Die Darstellung ist kurz, sachgemäss und klar; alles, was der Fachmann über die Denkmäler wissen muss, ist geboten; jedes überflüssige Wort ist vermieden. So konnte in den wenigen Heften ein grosser Stoff gut und erschöpfend behandelt werden. Auch die erste Serie der Denkmäler der Provinz Sachsen ist ja in entsprechender Kürze vorgeführt, allein man scheint jetzt dort andere Principien zu befolgen: die an und für sich so wenig bedeutenden Kirchenbauten Halles sind in der neuen Folge jener Publicationen mit einer so ermüdenden Redseligkeit besprochen, dass dieser Abschnitt allein 296 Seiten in Anspruch nimmt. Wenn in dieser Weise fortgearbeitet wird, verspricht die Monumentalstatistik von Sachsen eine stattliche Reihe von Bänden zu füllen. Für wen wird denn ein solches Werk gearbeitet? Für das grosse Publicum doch schwerlich? Wenn aber für die, welche sich für vaterländische Kunstgeschichte interessiren, dann bedarf es solcher breiten Beredsamkeit nicht; denen ist wenig daran gelegen, die Ansichten des Verfassers über allerlei, was mit der Sache selbst nichts zu thun hat, zu erfahren. Steche's Arbeit jedoch kann als Muster bündiger, aber durchaus ausreichender Darstellung gelten. Bei jedem Ort wird genau die Litteratur, die über ihn handelt, verzeichnet, angegeben wo die Denkmäler abgebildet zu finden sind, und dieser Nachweis wird allen, die sich eingehender mit den Monumenten beschäftigen wollen, sicher sehr erwünscht sein. Dann erfahren wir die wichtigsten Daten aus der Geschichte der Ortschaften, und darauf geht der Verfasser sofort zur Besprechung der Denkmäler über. Er berücksichtigt alle Monumente, die vor 1800 entstanden sind, charakterisirt die Bauten des Dresdener Meisters George Bähr (1666 bis 1738) und seiner Nachfolger mit eben der Aufmerksamkeit, als wenn es sich um ein Denkmal des romanischen oder gothischen Stiles handelt. Alle Details werden geschildert; jedes Steinmetzzeichen ist abgebildet; wo es erforderlich erschien, fehlen gut gezeichnete, sich stattlich präsentirende Grund-

risse, Durchschnitte, Perspectiven, Umrisse und Einzelheiten nicht. Die in den Bauten enthaltenen Kunstwerke, Sculpturen, Gemälde werden alle je nach ihrer Bedeutung mehr oder weniger eingehend beschrieben, durch gute Zeichnungen, oft auch durch sehr schöne Lichtdrucke ganz oder zum Theil reproducirt und nichts vergessen, was von Handwerksarbeiten überhaupt auf Kunstwerthe Anspruch hat. Die Glockeninschriften fehlen natürlich nicht, wenn sie sich auch nicht so ungebührlich bemerklich machen, wie in den unter Dr. Heinrich Otte's Leitung publicirten Denkmälern der Provinz Sachsen. Ueberhaupt theilt Steche alle irgendwie beachtenswerthen Inschriften in extenso mit. Dabei sei bemerkt, dass Heft II, 36 auf der Abbildung des Glasgemäldes aus Glashütte Fig. 18 deutlich ingenue zu lesen ist, während im Text sinnlos ingenere gedruckt ist. Die Profanbauten werden ebenso sorgfältig geschildert, und alles was irgend von Kunstbedeutung in dem Orte vorhanden ist, findet seine Erwähnung. Bei Besprechung des Königssteins werden selbst die Kanoneninschriften mitgetheilt (I. 43). Es würde sich da vielleicht empfehlen, die Legende B. W. Gedani doch zu erläutern, dem Leser zu sagen, dass Gedani den Ort des Gusses, Danzig, bezeichnet. Bei den Skizzen der Burgen und Schlösser würde die Andeutung des Terrains, der Angriffsfront etc. die Abbildungen noch werthvoller machen. Endlich wäre zu erwägen, ob nicht eine kurze Charakterisirung der Stadtanlage in Zukunft beizufügen sei. Die Vergleichung der Stadtpläne dürfte auch für die Alterthumswissenschaft bald sich ebenso nothwendig als fruchtbar erweisen.

Es sind in den fünf Heften eine grosse Zahl interessanter Kunstwerke vorgeführt, und durch die Abbildungen wird der so dürftige Vorrath von Darstellungen der wichtigsten Denkmale recht ansehnlich bereichert. Die Freiberger Monumente werden durch Lichtdrucke des schönen Triumphkreuzes, der goldnen Pforte und von Einzelheiten derselben illustrirt, dann aber bringt der Verfasser ausserdem Zeichnungen nach stark beschädigten Reliefs, die an die Sculpturen der Wechselburger Kanzel erinnern. Aus der Blüthezeit des gothischen Stiles bieten die bisher besprochenen Amtshauptmannschaften fast gar nichts; dagegen sind die interessanten Monumente der Spätgothik sehr reich vertreten (Stadtkirche zu Pirna, Annakirche zu Annaberg u. a.). Eine Menge geschnitzte und gemalte Altäre werden beschrieben, zum Theil auch abgebildet. Für die Geschichte der sächsischen Malerei schafft Steche vortreffliches Material herbei und gibt nur immer das Thatsächliche knapp an, ohne, wenn er etwas nicht gewiss weiss, sich auf Vermuthungen einzulassen.

Schönermark redet zwei Seiten lang über den Meister des Flügelaltars in der Marktkirche zu Halle, um endlich Schuchardt beizustimmen, dass M. Grünewald der Urheber des Werkes sei; jedenfalls hat er nie ein Gemälde von Grünewald gesehen. In einer solchen Arbeit sollte nur Sicheres, Wohlverbürgtes Aufnahme finden, wie dies bei Steche gewissenhaft geschieht; zur Ablagerung geistreicher (?) Conjecturen gibt es ja Zeitschriften genug.

Besonders interessant ist die Schilderung der Denkmäler der sächsischen Renaissance; die Kenntniss der Thätigkeit der Baumeister H. Irmisch, P. Puchner und H. Schickentanz wird ganz erheblich gefördert, ebenso wie wir hier

ausführlich von G. B. Nosseni erfahren, über dessen Wirken man früher das Eingehendere in sächsischen Zeitschriften aufsuchen musste. Eine ganz stattliche Reihe von Monumenten der Renaissance-Plastik wird uns endlich vorgeführt; die Abbildungen der Bildwerke in der Kirche zu Lauenstein (2. Heft), der Annakirche zu Annaberg (4. Heft) werden jedem Kunsthistoriker willkommen sein.

Es ist recht sehr zu bedauern, dass nicht alle Kunsttopographien so geschickt und tüchtig ausgeführt sind, wie die von Steche gearbeitete; sie könnte allen, die einer solchen Aufgabe sich unterziehen, als Muster dienen, besonders aber den Männern, denen in der Nachbarprovinz die ganz und gar nicht leichte Arbeit übertragen ist. Gut wäre es auch, wenn die Provinzialvertretungen zur Lösung der so wichtigen Aufgabe mehr Opfer zu bringen sich entschliessen könnten. Als Buchhändlerspeculation wird ein solches Unternehmen ja nie prosperiren, zumal wenn die Preise viel zu hoch angesetzt sind. Die Statistik des Kreises Hamm allein kostet 12 Mark, die sechs Hefte über Halle schon 9 Mark; wenn das so fortgeht, gehört ein Vermögen dazu, die Monumentalstatistik Deutschlands einst vollständig zu erkaufen. Die kgl. sächsische Publication bietet wenigstens etwas für den verhältnissmässig nicht hohen Preis; das thut aber ein guter Theil der bisher erschienenen Kunsttopographien nur im bescheidenstem Maasse. Zum Vergnügen kauft kaum einer eine so trockene Lectüre: er muss es mit der Sache sehr ernst meinen. Und diesen Leuten sollte man es nicht unmöglich machen, die Forschungen auf dem Gebiete der heimischen Kunstgeschichte zu verfolgen. Wenn der österreichische Staat fortdauernd so viel zuschiessen kann, dass z. B. die so reich illustrirten Mittheilungen der k. k. Centralcommission für 6 fl. verkauft werden, so sollte es doch auch möglich sein, dass man in Deutschland sich zu grösseren Beiträgen für ein doch nur einmal durchzuführendes Werk von Seiten der Provinzialverwaltungen entschliesst.

Die kgl. sächsische Regierung aber verdient den Dank aller Freunde vaterländischer Kunst, dass sie ein solches Werk gefördert und unterstützt, dem sächsischen Alterthumsvereine aber die Anerkennung, dass sein Unternehmen so schön gelungen und dass es ihm geglückt, in Steche einen Mann zu finden, der wie Wenige einer solchen Arbeit wirklich gewachsen ist.

Alwin Schultz.

Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen. Fünfter Band. Berlin 1884, Weidmann'sche Buchhandlung.
Sechster Band, 1. u. 2. Heft: Berlin 1885, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung (mit Beilage: Der Kunstfreund, herausgegeben von H. Thode).

Der Bericht des zweiten Heftes des sechsten Bandes kann den vollendeten Umbau der Gemälde-Galerie melden. Alle Erwerbungen der letzten anderthalb Jahre treten zurück gegen die des Holzschuher Porträtes, des jüngsten Gerichts von Fra Giovanni da Fiesole und des Frauenbildnisses von Palma Vecchio.

Von den Abhandlungen muss an erster Stelle genannt werden die Brunn's: Ueber die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie. Der Enthusiasmus über das glückliche Wunder des Fundes brachte die

ganze vergangene Entwicklung in einige Gefahr — namentlich schien die rhodische Schule büssen zu müssen; als Historiker wie als Aesthetiker und Kenner gleich hochstehend, reiht der Verfasser nach meisterhafter Analyse der pergamenischen Funde selbst, wie der vorhergehenden Glieder der künstlerischen Entwicklung dieses Werk an dem ihm geschichtlich zukommenden Platze ein. Friedrich Lippmann gibt den Abschluss seiner grundlegenden Arbeit über den italienischen Holzschnitt des XV. Jahrhunderts. Er behandelt hier den oberitalienischen Holzschnitt, dessen Hauptleistungen auf Verona, Venedig, Mailand (Saluzzo), Ferrara entfallen; Venedig nimmt den ersten Rang ein, auf das die früher von Florenz inne gehabte dominirende Stellung auf diesem Gebiete überging. Ich möchte zweifeln, dass ein für die Charakteristik wichtiges xylographisches Werk dem Verfasser entgangen sei; neben jenen Vorzügen: vollständige Herrschaft über das Material, treffende Einordnung in den allgemeinen Gang der künstlerischen Entwicklung, geistvolle kritische Analyse, welche die ganze Arbeit zu einer mustergültigen Leistung stempeln, werden eine Reihe von Anregungen gegeben, welche über den hier umgrenzten Gegenstand hinaus gewiss noch fruchtbar wirken werden: so die in Bezug auf den Ursprung des Künstlerzeichens des Jacopo de' Barbari gestellte Frage (Beziehung zur Radolt'schen Officin in Venedig), die hypothetische Erklärung der durch Vasari lancirten Tradition, welche Ugo da Carpi die Erfindung des Clairobscure zueignete; die für die Topographie Roms so wichtigen Erörterungen, die der Verfasser an die Ansicht Roms im Supplementum Chronicarum von 1490 knüpft, der Hinweis auf die Verwandtschaft der venezianischen Vignettenillustration mit den deutschen und französischen Kleinmeistern; die Hypothese über den Künstler, der mit *i a* zeichnet; die Bemerkungen über Holzschneidermarke und Malermarke; die interessanten Ausführungen über Jakob Walch, für den schon früher der Verfasser die deutsche Abstammung mit Glück reclamirt hatte (Repertorium I. S. 297). Zum Schlusse handelt der Verfasser von den Einzeldrucken, deren Betrachtung freilich an ein weit geringeres Material als die Bücher-Illustration sie bietet, geknüpft werden musste.

Im Anschluss an Lippmann's Arbeit seien die Studien von W. Seidlitz über die gedruckten und illustrirten Gebetbücher des 15. und 16. Jahrhunderts, und die von Lichtwark »Ueber das Ornament der Kleinmeister« genannt. In der ersteren behandelt Seidlitz eine der interessantesten Stadien der Illustrationsentwicklung; den regen Wettkampf, in welchen die Illustration gedruckter Gebetbücher mit den Miniaturen der geschriebenen tritt; Frankreich, resp. Paris ist der Ausgangspunkt — in Deutschland findet die Anregung die selbstständigste und fruchtbarste Verarbeitung. Die Arbeit Lichtwark's, welche eine umfassende Behandlung des deutschen Ornamentstichs werden soll, behandelt in einer ersten Studie nach einer allgemeinen Orientirung Heinrich Aldegrever als typischen Vertreter der Zeit der Blüthe. Endlich sei hier gleich erwähnt die mit Spannung erwartete Publication des Dr. Jaro Springer über ein Skizzenbuch von Marten Heemskerck, das mit der Sammlung Destailleur in den Besitz des Berliner Kupferstichcabinets kam. Der erste Artikel orientirt über den Inhalt des Skizzenbuches und behandelt aus-

führlich die beiden berühmten Skizzen des Hofes der Casa Galli in Rom. Es ist zu wünschen, dass der Verfasser auch die übrigen für die Kunstgeschichte wichtigen Blätter mit gleicher Gründlichkeit und Sorgfalt bearbeite.

Gab für diese Arbeiten das reiche Material des kgl. Kupferstichcabinets im Wesentlichen die Unterlage, so knüpfen einige Studien und Forschungen des unermüdlichen Bode an die Gemälde- und Sculpturensammlung des Museums an. In dem Artikel »Bildwerke des Donatello und seiner Schule« kämpft meiner Meinung nach Bode mit Glück für den florentinischen Ursprung der dort umgrenzten Gruppe von Madonnenreliefs, welche Courajod für Siena in Anspruch nahm; und ebenda begründet er in überzeugender Weise die Ansicht, dass in der Bronzestatuette des Täufers, welche 1878 das Berliner Museum aus dem Palazzo Strozzi erwarb, ein Originalwerk Donatello's und zwar die 1423 von der Opera des Doms in Orvieto bestellte Johannesstatuette erhalten sei; schon ist E. Müntz in seinem schönen Buche über Donatello (Les Artistes célèbres) dieser Ansicht beigetreten. Eine zweite Studie beschäftigt sich mit dem Versuche, nachzuweisen, dass das 1882 aus der Sammlung Hamilton erworbene Bildniss, von Thausing als ein echtes Jugendwerk Dürer's acceptirt, ein Porträt Friedrichs des Weisen von Sachsen sei; ich gestehe, dass ich diesen für den Werth des Bildes irrelevanten Nachweis nicht erbracht sehe; gerade die zum Zwecke der Vergleichung mitgegebene Abbildung der Torgauer Bronzebüste im Dresdener Museum spricht gegen diese Identificirung. In den authentischen Bildnissen des älter gewordenen Kurfürsten tritt uns die gedrungene Bildung des Kopfes wie in der Jugendbüste entgegen; dagegen zeigt das mit der Büste fast gleichzeitig sein sollende Jugendporträt eine erheblich abweichende Bildung: gestreckte statt gedrungener Formen. Ebenso wird der Unterschied in der Zeichnung der Augen, des Mundes (besonders Oberlippe) denn doch auch nicht bloss auf Rechnung des verschiedenen Materials zu setzen sein.

Eine dritte Studie Bode's versucht den Nachweis, dass in einer den Magazinen entzogenen Auferstehung Christi ein echtes Werk Lionardo's erhalten sei. Referent hat das Original nicht gesehen; die Photographie allein gestattet kein Urtheil, sie bietet ja Wiedergabe der Zeichnung allein und diese weist in der Landschaft allerdings ganz auf Lionardo, im Uebrigen aber lässt sie viel früher an einen Künstler denken, der neben dem Einfluss Lionardo's auch den der grossen Venezianer — Moretto eingeschlossen — erfahren hat. Doch, wie gesagt, das soll noch keinen Widerspruch bedeuten. Ganz überzeugend dagegen erscheint mir wieder Bode's Beweisführung für die Urheberschaft des Vittore Pisano einer Anbetung der Könige gegenüer, die früher bald dem Dello, bald der Richtung des Peselli zugewiesen wurde.

Im Anhange dazu behandelt H. v. Tschudi ein Madonnenbild der Berliner Galerie, das mit einem von Dal Pozzo bezeichneten als Jugendwerk Pisano's beschriebenen Bilde identisch sein soll. Wie kann man denn aber den Identitätsbeweis für erbracht halten, wenn 1) die Beschreibung mit dem Bilde sehr unvollkommen stimmt — es fehlt in der Beschreibung die auf dem Bilde vorhandene hl. Clara — und 2) das angegebene Datum von dem des Bildes

abweicht? sollen wir solche Ungenauigkeiten dem Dal Pozzo zur Last legen, der das Bild täglich vor Augen hatte und es mit der Liebe des Amateurs betrachtete? — Tschudi macht mit Recht darauf aufmerksam, dass das Bild einem Künstler angehört, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts arbeitet — so trifft alles in dem zusammen: dass das von Dal Pozzo angeführte Jugendwerk von 1406 noch nicht gefunden, und dass das Berlinerbild höchstens eine freie, etwas erweiterte Copie des Pisanobildes von einem der Richtung des Squarcione verwandten Künstler ist (an Bart. Vivarini würde ich niemals denken), der die Inschrift des Meisters, aber dazu das Datum der Anfertigung setzte. Als feiner Kenner der Sculptur erweist sich dann noch Bode in dem kurzen Aufsatz über eine 1882 in Spanien für das Museum angekaufte bemalte Holzbüste der Schmerzensmutter, die er hypothetisch für Juan Martinez Montanez in Anspruch nehmen möchte und in der Studie über die »Versuche der Bildung weiblicher Typen in der Plastik des Quattrocento«, zunächst der hl. Magdalena und Katharina von Siena; die Zueignung einer bemalten Thonbüste der letzteren im Berliner Museum an Matteo Civitale dürfte schwerlich eine Anfechtung erfahren.

Zu diesen Studien, welche an Objecte des Museums selbst anknüpfen, gesellen sich nun eine Reihe solcher, welche ohne Zusammenhang damit der kunstgeschichtlichen Forschung überhaupt förderlich sein wollen. Schmarsow nimmt eine von A. v. Beckerath in Berlin erworbene Zeichnung zum Ausgangspunkt einer nochmaligen Besprechung der Geschichte des Grabmals Julius' II.; die Beckerath'sche Zeichnung spielt darin insofern eine hervorragende Rolle, als sie nach des Verfassers Meinung die einzige authentische Vorstellung von Michelangelo's künstlerischen Absichten beim Grabmal Julius' II., wenn auch nicht in ihrer ursprünglichen, doch in der nicht minder grossartigen Fassung von 1513 gewährt.

In einer andern Studie macht derselbe Verfasser einen neuen Versuch, für das »Abendmahl in St. Onofrio zu Florenz« den Autor zu finden. Der Verfasser eignet es der Liste der Werke des Perugino zu und setzt es an den Anfang der zweiten Hälfte der achtziger Jahre. Der Jugendentwicklung Perugino's wird dabei fleissig nachgeforscht, und so viel stilkritische Vermuthung mit unterläuft, die ganze Arbeit ist ein tüchtiger Beitrag, dem so sehr im Dunkel liegenden Jugendschaffen Perugino's auf die Spur zu kommen.

Fritz Harck gibt eine fleissige Untersuchung über die Fresken im Palazzo Schifanoja; er weist zunächst die Möglichkeit früherer Entstehung (1467 bis 1471) nach (das Vorkommen des Porträts Borso's in verschiedenen Stellungen erscheint mir freilich als kein zwingendes Argument); was die Zuweisung dieser Malereien an die Künstler betrifft, so liegt der wesentliche Unterschied gegen Crowe und Cavallcaselle, dass L. Costa aus der Zahl der thätigen Meister ausgeschieden wird (schon bedingt durch den früher gesetzten Entstehungstermin); jedes solideren Fundaments entbehrt die Hypothese von der Theilnahme des Gregorio Schiavone. Von Karl Justi rührt das Künstlerporträt des Peter de Kempeneer, genannt Maese Pedro Campana, her, ein Meisterwerk biographischer Darstellung, wo sich volle Herrschaft über

das geschichtliche und monumentale Material, philosophisch vertieftes Urtheil, Wärme und Adel der Darstellung zu einem harmonischen Ganzen verbinden. Mit immer grösserer Ungeduld erwarten wir Justi's lange vorbereitete Arbeit über Spaniens Aeltere Kunst.

Robert Vischer darf sich rühmen, die geschichtliche Persönlichkeit Bernhard Strigel's gleichsam ausgegraben zu haben; seine erste Studie in der Allgemeinen Zeitung (Beilage 1881, 1755 fg. und 1771 fg.) ergänzt er nun durch zwei andere Artikel »Neues über Bernhard Strigel«, zugleich geht er hier mit Feinsinn den Elementen nach, aus welchen die künstlerische Individualität des Hauptmeisters von Memmingen sich ableitet. Gründliche umfassende Quellenkenntniss und besonnene Stilkritik sichern dieser Arbeit über Strigel dauernde Bedeutung.

Sidney Colvin gibt der Schongauer-Forschung durch seinen Artikel: »Zwei datirte Zeichnungen Martin Schongauer's« neuen Anstoss und durch die Publication der Federzeichnung aus der Scharpe'schen Sammlung im British Museum von 1469 auch einen wichtigen, materiellen Anhaltspunkt.

H. Lücke publicirt eine Zeichnung des städtischen Museums in Leipzig (Virginia vor Gericht), die er der späteren (unter italienischem Einfluss stehenden) Periode des Hans Sebald Beham zueignet.

J. Lessing endlich gibt mit der Abbildung des Pommer'schen Kunstschrankes (vergl. Jahrbuch 1883) einzelne Nachträge zur Geschichte desselben und fügt diesem ausführliche Kunde über ein anderes von Ph. Hainhofer für Herzog Philipp II. von Pommern angefertigtes Kunstwerk — ein silberner Nähkorb — bei, der leider verschollen ist. Der Versuch einer reconstruirenden Zeichnung begleitet die Abhandlung.

Mit Beginn des sechsten Bandes hat die Grothe'sche Verlagshandlung den Verlag des Jahrbuchs übernommen; dass damit alle Bürgschaft gegeben ist, dass das Jahrbuch an vorzüglicher typographischer und glänzender künstlerischer Ausstattung keine Einbusse erleiden wird, braucht kaum gesagt zu werden. Es legen schon die beiden ersten Hefte des sechsten Bandes des Jahrbuchs dafür Zeugniss ab. Ausserdem aber erfährt der Inhalt des Jahrbuchs eine Ergänzung dadurch, dass als Beilage dazu der »Kunstfreund«, redigirt von einer jungen, rüstigen und tüchtigen Kraft — Henry Thode — erscheint. Hält der »Kunstfreund«, was er verspricht, so wird er auch des Kunstgelehrten Freund sein — denn ein eifriges Sammeln des kunstgeschichtlich Wichtigen oder Interessanten — wie es in den zahllosen europäischen und amerikanischen Zeitschriften und Zeitungen erscheint — würde den Dank aller Forscher und Kunstfreunde erwerben. Mag nur Lust und Ausdauer an dieser mühsamen Arbeit nicht nachlassen. Auch über die Bewegung in Museen und Sammlungen will der Kunstfreund regelmässig Auskunft geben. Die Verlagshandlung ihrerseits legt aus ihrem reichen Kunstverlag jeder Nummer eine treffliche Reproduction eines weniger bekannten älteren bedeutenden Meisters bei. *H. J.*

Vierteljahrsschrift für Cultur und Litteratur der Renaissance. Herausgegeben von Dr. **Ludwig Geiger**, Professor an der Universität Berlin. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 1885. Heft 1. 2.

Der Eifer, mit welchem das Studium der Litteratur, Cultur und Kunst der Renaissanceperiode seit J. Burkhardt's bahnbrechenden Arbeiten getrieben wird, ist eher noch immer im Wachsen, als in Abnahme begriffen. Es muss desshalb willkommen geheissen werden, dass ein Centralorgan für diese Studien geschaffen wurde und besonders willkommen, dass die Leitung dieses Organs, in den Händen eines Mannes sich befindet, der in gleicher Weise in der humanistischen Litteratur Italiens, wie Deutschlands und Frankreichs zu Hause ist. Die kunstgeschichtliche Forschung wird schon insofern dem neuen Unternehmen das lebhafteste Interesse entgegenbringen, weil sie (abgesehen von dem indirecten Zusammenhang zwischen kunstgeschichtlichen und litterarischen Studien) hoffen darf, dass die vielen Aufgaben, welche auf dem Grenzgebiete litterarischer und kunsthistorischer Forschung liegen, hier volle Berücksichtigung finden werden. Solcher Studien bringt thatsächlich gleich das zweite Heft zwei. Die eine rührt von dem Herausgeber her; unter dem Titel »Der älteste römische Musenalmanach« bespricht er die von Blosius Palladius besorgte Ausgabe der Coryciana (Impressum Romae apud Lud. Vicentinum et Laurentium Perusinum Mense Julio 1524), also jene Sammlung von Gedichten, welche zur Feier der von Goritz gestifteten und von Andrea Sansovino ausgeführten Marmorgruppe der Madonna mit dem Kinde und der hl. Anna von den Freunden des Stifters waren geschrieben worden. Ein in die Tiefe gehendes Urtheil, ästhetische Reflexionen von packender Originalität finden wir in diesen zahlreichen Dichtungen freilich nicht — das ästhetische Urtheil steht auf einem viel tieferen Niveau, als bei dem engeren vaticanischen Kreis, der sich um Castiglione und Bembo schaarte — immerhin aber ist es von grossem Interesse, hier Material zu finden, welches einen Schluss auf die künstlerische Receptionsfähigkeit eines grossen Theils der damaligen Litteratenschaft Roms gestattet. Was sonst noch hier als culturgeschichtliche Ausbeute sich ergibt, wird von dem Verfasser bestimmt hervorgehoben. Einige Gedichte werden ganz oder fragmentarisch in Uebersetzung mitgetheilt; warum nicht auch eines der fünf Epigramme Huttens, von welchen das Votum: Orbe pererrato, terra omnia passus, et undis . . ., das ergreifendste der ganzen Sammlung ist.

Die zweite Abhandlung auf solchem Grenzgebiete ist die von C. Meyer: Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Der erste Artikel bringt die Einleitung und die Besprechung des Weihnachtscyclus. Der Verfasser geht im Wesentlichen darauf aus, den Nachweis zu führen, dass der breite Realismus, wie er schon im 14., namentlich aber 15. Jahrhundert der Malerei und Bildhauerei eigen wird, dahinein aus den geistlichen Schauspielen seinen Weg gefunden habe. Der Mittlerrolle, welche dabei die Legenden und Apokryphen spielen, wird nicht vergessen; ein Gedanke, der in classischer Form bereits von Eduard Kolloff (Der evangelische Sagenkreis. Ein Beitrag zur Geschichte der religiösen Dichtung und Kunst des Mittelalters; Raumer's historisches Taschenbuch auf 1860, S. 279 fg.) durchgeführt wurde; es scheint, dass diese

Abhandlung dem Verfasser unbekannt blieb. Ein gewisses Schwanken des Urtheils in Bezug auf die Ableitung einzelner Motive hat wohl seinen Grund, dass der Verfasser in viel höherem Maasse auf dem Gebiete der Litteratur als dem der Kunst zu Hause zu sein scheint; namentlich dürfte dem Verfasser die ausgebreitete Kenntniss der Malerei des frühen Mittelalters — wie sie in den Bilderhandschriften vorhanden — fehlen. Gerade diese aber käme stark in Betracht für den Nachweis, ob und wie einzelne realistische Züge noch vor der Entwicklung der geistlichen Schauspiele, in der Volksphantasie populär geworden waren. So z. B. ist ja den bei der Taufe Christi dienenden Engeln gegenüber absolute Gewissheit vorhanden, dass sie mit geistlichen Schauspielen nichts zu thun haben, da sie nicht bloss schon im 9. Jahrhundert, sondern schon im 6. in dieser Function nachgewiesen sind. Wenn stärkere Rücksichtnahme auf die ältere Miniaturmalerei und Denkmälerder Plastik als Wunsch ausgesprochen wird, so bleibt doch das lebendige Interesse an der Fortsetzung dieser Arbeit bestehen. Auch die rein kunstgeschichtliche Studie ist nicht ohne Vertretung: Grimm bringt eine erste Abhandlung »Michelangelo« betreffend, betitelt: Die von Vasari genannten vier Gefangenen am Grabdenkmale Giulio's II. Es wird darin eine neuerliche Untersuchung der verschiedenen Projecte des Grabmals mit der Absicht geboten, die von Springer aufgeworfene Frage (R. und M. II, S. 352), nach den vier »prigioni«, die Vasari noch im Hause Michelangelo's sah, zu beantworten. Springer hatte an jener Stelle auf das kritiklose Vorgehen Vasari's, betreffs des Grabmals, hingewiesen; Grimm führt den Nachweis für die Berechtigung dieser Anklage detaillirt durch und das Schlussresultat der scharfen und scharfsinnigen Kritik der einschlägigen Stellen Vasari's macht es wahrscheinlich, dass überhaupt nur zwei prigioni, die Condivi und Vasari in der zweiten Auflage anführen, eben jene im Louvre, durch Michelangelo vollendet worden sind. Sonst seien noch von den Arbeiten aus den beiden Heften hervorgehoben: des Herausgebers erste Studie zur Geschichte des französischen Humanismus, welche die Biographie und Charakteristik des Publio Fausto Andrelini aus Forli gibt, dann die Biographie des Johannes Hadus-Hadelius von Gustav Rauch, Borinski's geistvolle Abhandlung über das (lateinische) Epos der Renaissance, der man nur den Vorwurf zu grosser Kürze machen möchte, und Zupitza: Die mittelalterlichen Bearbeitungen der Erzählung Boccaccio's von Guismonda und Guiscardo. Mannigfachen Stoff führen der Geschichte der Renaissancelitteratur die »Neuen Mittheilungen« zu (hervorgehoben sei Sabbadini's Publication von Briefen des Guarino von Verona) und die Miscellen (u. A.: H. Breslau, Die Ashburnhouse-Handschrift des Dino Compagni). *H. J.*

Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde. Indicateur d'Antiquités Suisses. Siebenzehnter Jahrgang. Zürich, Druck und Commissionsverlag von J. Herzog. 1884.

In dem vorliegenden Bande beendigt Rahn die Statistik des Canton Freiburg, und führt die des Canton Genf bis Stadt Genf einschliesslich. — Gleichfalls von Rahn, als Forscher wie als Lehrer gleich unermüdlich, ist die sorgfältige Beschreibung der Wandgemälde in der Klosterkirche zu Kappel.

Die wichtigsten davon wurden erst vor Kurzem von der Tünche befreit; sie schmücken die Chorcapellen und wurden bald nach der Mitte des 14. Jahrhunderts in einem Zuge und nach einem festen Plan ausgeführt. Einige von Rahn gegebene Proben lassen diese Gemälde als Arbeiten erscheinen, die ganz trefflich den Durchschnittszustand der Malerei um die Mitte des 14. Jahrhunderts repräsentiren.

S. Vögelin setzt seine Arbeit über die Fassadenmalerei in der Schweiz fort und zwar holt er in diesem Bande die Besprechung des Hertenstein'schen Hauses in Luzern nach. Die Nachweise, die Vögelin über die Litteratur gibt, stellen klar, dass eigenthümlicherweise erst im Beginn unseres Jahrhunderts diese Malereien mit Holbein in Verbindung gebracht worden. Das Hertenstein'sche Haus musste bekanntlich einem Neubau weichen; gerettet blieben von dem Bilderschmucke nur die Originalskizze Hans Holbeins zu der im obersten Stockwerk der Fassade angebrachten Darstellung: Leaena vor den Richtern, und ein Ueberrest der Malerei selbst: ein Fragment der Darstellung der Lucretia, das am Stall hinter dem Knörr'schen Hause (dem Neubau) sich eingemauert findet. Die Zeichnungen in der Luzerner Stadtbibliothek, welche durch die Pietät des Oberst Mai vor dem Abbruch (1825) nach den Malereien gemacht wurden, sind leider nicht besonders gelungen. Th. v. Liebenau gibt unter dem Titel »Baugeschichtliches aus Brugg« Mittheilungen aus der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschriebenen Chronik des Johann Wirz, welche namentlich für die Baugeschichte der Hauptkirche von Brugg von grossem Interesse sind. H. Zeller-Werdmüller bespricht den Fintanbecher von Rheinau; die Schnitzerei ist ein Werk des frühen Mittelalters, die Fassung zum Theil vom Ende des 14., zum Theil des 16. Jahrhunderts. Er bildete ein interessantes Object der letzten Landesausstellung in Zürich. Kurz darnach hat ihn die Gemeinde Rheinau für 30,000 Fr. verschachert an einen Commissär jener Leute, »welche, ohne religiöse Vorliebe für Reliquien und ohne irgendwie mit Kunstsinn begabt zu sein, aber im Besitz ungezählter Millionen, alles zusammenscharren und bei sich vergraben zu müssen glauben, was alt und selten ist.« — Der Klageruf ist nur zu berechtigt; wenn Private solchen Lockungen nicht widerstehen können, so sollten mindestens die Regierungen durch strenge Handhabung der Gesetze über die Ausführung von Kunstwerken und, wo es nöthig, durch Ankauf des Gefährdeten, solcher egoistischen Schacherwuth entgegentreten. Viel Wichtiges und Interessantes bringen auch wieder die von Dr. Carl Brun mit grossem Fleiss zusammengestellten »Kleinen Nachrichten«.

Malerei.

Les origines et la date du Saint-Ildefons de Rubens, par **Auguste Castan.** Besançon, impr. Dodiviers 1884. 8°, 91 S.

In der vorliegenden Schrift wird auf Grund urkundlicher Nachrichten die bisher verbreitete Ansicht widerlegt, dass das Ildefons-Triptychon des Rubens ein Jugendwerk des grossen Malers sei. Den Untersuchungen Castan's

zu Folge muss man diese Ansicht ganz fallen lassen und den Ildefons für ein Werk aus der Zeit von 1630 bis 1632 halten. Der emsige Gelehrte, bekanntlich Bibliothekar an der öffentlichen Bibliothek zu Besançon, hat in letzter Zeit eine Reihe hübscher Studien veröffentlicht. Im Jahre 1883 hatte man eine solche über Investiturringe zu verzeichnen (»Anneau d'investiture pour la souveraineté de la Corse, donné en 1453 à S. Georges de Gênes, conservé au musée de Besançon — Extrait des Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, Tom. XLIII«). 1884 kam uns eine Abhandlung über ein Waffeleisen mit interessanten Gravirungen zu Gesicht (Un fer à gaufres du 15. siècle aux armoiries de la ville de Besançon et de ses sept quartiers ou bannières. Besançon, impr. Dodiviers) [1]. Dieser kleinen Schrift folgte das Buch über den Ildefons-Altar von Rubens, das zweifellos unter den angeführten Arbeiten Castan's die bedeutendste ist. Der Kern der darin veröffentlichten Entdeckung ist dieser: im Jahre 1629 plante die Brüderschaft des Heiligen Ildefons zu Brüssel, eine Tochterstiftung der älteren Hermandad in Toledo, den Beschluss, ihre Capelle in der Hofkirche auf dem Caudenberge mit einem grossen Altar zu zieren. Ein Document vom Jahre 1630 spricht von einer beabsichtigten Inschrift, in welcher Infantin Isabella als Stifterin und als Witwe genannt ist (Erzherzog Albert war 1621 gestorben). Es scheint, dass Isabella das Gemälde für den Ildefons-Altar bei Rubens bestellt habe, als der Meister, wie sich ermitteln lässt, im Mai 1629 zu Brüssel sich aufhielt. Begonnen dürfte er das Werk haben als er im April 1630 von einer diplomatischen Mission aus London nach Antwerpen zurückgekehrt war. Einstweilen ist in den Documenten von Rubens noch nicht die Rede. Dass es sich in der Angelegenheit des Ildefons-Altars aber wirklich um das berühmte Werk des Rubens handelt, wird durch eine Urkunde klar, die Castan in der Bibliothek zu Besançon aufgefunden hat. Die Urkunde ist vom 23. Januar 1636 datirt und sagt aus, dass die Hermandad zu Brüssel in den letzten Jahren der Infantin Isabella einen Marmoraltar verziert mit einem Gemälde von Rubens aufgestellt habe. Isabella starb im December 1633. Gegen solche Documente ist nichts einzuwenden. Wer Castan's Beweisführung gefolgt ist, kann an einen früheren Ursprung des Bildes nicht mehr denken. Die irrige Ansicht wird man um so leichter aufgeben, als das Gemälde seiner Malweise nach ohnedies als exceptionell bezeichnet werden musste. Nun da man den historischen Beweis für die spätere Entstehung in der Hand hat, fügt sich das Bild auch ganz ungezwungen in die Reihe der Schöpfungen aus der reifen Zeit des Rubens. Die Entdeckung Castan's wird gewiss von allen Kunsthistorikern mit Freude begrüsst werden. Aber, wie das schon so zu gehen pflegt; hinter dem neu gewonnenen Resultate lauern neue noch ungelöste Fragen. Aus der historischen Forschung Castan's erwächst den Stilkritikern manche neue Arbeit. Hier sei nur eine Andeutung gegeben: wir wissen, dass Rubens in der zweiten Hälfte seiner künstlerischen Thätigkeit sich bei Aus-

[1]) Andere neuere Arbeiten Castan's sind verzeichnet in der Bibliographie des Repertoriums VIII, S. XVII.

führung grosser Gemälde der Hände seiner begabten Schüler in sehr ausgiebiger Weise bedient hat. Sollte dies nicht auch für den Ildefons-Altar Geltung haben? *Frimmel.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Lehrs, Max: Die ältesten deutschen Spielkarten des königl. Kupferstichcabinets zu Dresden. Mit 29 Tafeln in Lichtdruck. Dresden, W. Hoffmann, 1885, 4. (M. 50.)

Eine erfreuliche Thatsache ist es, dass endlich sich Jemand gefunden hat, der den Ausbau der Kupferstichkunde des 15. Jahrhunderts wieder energisch weiterzufördern gedenkt. Seit dem Erscheinen von Passavant's Peintre-Graveur (1860—1864) hat dieses Gebiet in Deutschland, wenn einzig die an Resultaten so reiche Abhandlung Lippmann's über die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddrucks (im Repertorium f. Kunstwissenschaft I, 1876) ausgenommen wird, so gut wie brach gelegen. Verf. publicirt hier sämmtliche 97 in dem Dresdner Kupferstichcabinet bewahrte deutsche Spielkarten des 15. Jahrhunderts und führt in dem Text nicht nur die in anderen Sammlungen vorhandenen ähnlichen Karten auf, sondern bemüht sich auch, deren — meist anonyme — Verfertiger festzustellen, sowie die mannichfachen Beziehungen aufzuhellen, welche zwischen den einzelnen Spielen bestehen und deren zeitliche Aufeinanderfolge bestimmen. Da mehrere dieser Folgen bereits kurz nach ihrem Erscheinen copirt wurden, ist die Entscheidung hierüber nicht immer leicht gewesen. Manche Correcturen mögen sich noch im Lauf der Zeit ergeben. Im Ganzen aber ist der Verf. zu Resultaten gelangt, die unsere Kenntniss nicht nur der speciellen Gattung der Spielkarten, sondern der Kupferstichgeschichte des 15. Jahrhunderts überhaupt wesentlich bereichern.

Die Benennung des »Meisters der Spielkarten« als »Meister von 1462« wird sich freilich nicht halten lassen, nachdem der Verf. nachträglich selbst erkannt hat, dass hier zwei verschiedene Meister vorliegen, ein älterer, welcher um die Mitte des 15. Jahrhunderts gearbeitet hat, und der Copist von 1462. Aber dass das Werk dieses älteren Meisters um mehrere Blätter hat vermehrt und sein Wesen — im Gegensatz zu der seit Passavant verbreiteten Meinung, dass er ein Schüler des Meisters E. S. gewesen — hat schärfer erfasst werden können, ist L. zu entschiedenem Verdienst zu rechnen. Jetzt zeigt sich, dass der »Stecher der Spielkarten« bereits auf alle diejenigen Stecher gewirkt, die wir als die Hauptbegründer dieser Vervielfältigungsart zu betrachten bisher gewöhnt waren: ebenso wie der genannte Meister von 1462, haben auch derjenige von 1464 und der Meister E. S. seine Blätter copirt, ja sogar noch spätere, wie z. B. Virgil Solis. Damit wäre jene Zeitlücke zum Theil ausgefüllt, welche in so fühlbarer Weise zwischen der Passion von 1446 (in Berlin) und jener von 1459 (in London) bestand.

Für den Meister E. S. wird auf Grund genauer Untersuchung der auf seinen Kartenblättern vorkommenden Wappen mit grösserer Entschiedenheit,

als von Seiten Passavant's geschehen, Oberdeutschland, speciell das Oberrheinthal und das Elsass, als Ort seiner Wirksamkeit in Anspruch genommen.

Vollkommen gelungen erscheint die Identificirung des Verfertigers der schönen runden Spielkarten aus dem Ende des 15. Jahrhunderts mit jenem Meister pp W, welcher die grosse Darstellung des Schweizerkrieges von 1499 gestochen. Die Lichtdruckreproduction eines Theils des letzteren Blattes ermöglicht in vollkommenster Weise den Vergleich beider Arbeiten. Der Verf. gesteht, dass ihm hierbei die Beachtung der Wasserzeichen von wesentlicher Hilfe gewesen sei. — Hier sei die Inschrift auf dem Daus der Agley-Farbe rectificirt, zu deren »diplomatisch genauen« Wiedergabe jedenfalls die Vermerkung der Abkürzungen gehört haben würde, und deren Anfang bereits Bartsch richtig gelesen hatte. Es muss heissen: Par ille superis cui pariter dies et fortuna fuit.

Die Sorgfalt, welche die Verlagshandlung auf die Reproductionen und die Ausstattung verwendet hat (auf dem Titelblatt ist in passendster Weise das bekannte Blatt des »Meisters von 1480«, eine im Freien Karten spielende Gesellschaft darstellend, angebracht), verdient alle Anerkennung.

Hoffen wir, dass der Verf. uns noch manche Studien dieser Art schenken wird, um dann, unter Berücksichtigung der gleichzeitigen Malereien, die ja zu den Kupferstichen in nächstem Contact stehen und namentlich erst die Scheidung der deutschen Werke von den niederländischen ermöglichen, eine Geschichte des deutschen Kupferstichs im 15. Jahrhundert zu schreiben.

W. v. S.

Die vorzüglichsten Gemälde des herzoglichen Museums zu Braunschweig, herausg. von dem Director Prof. Dr. **Herm. Riegel**; 100 Blatt in photographischem Kupferdruck. Photogr. Gesellschaft in Berlin. Lief. 1—3.

Mit dem intensiven und extensiven Aufschwung der Kunstforschung trat die Galerie des Museums zu Braunschweig in die Reihe jener Kunstpflanzstätten, welche, weil für die Geschichte einzelner Kunstrichtungen höchst wichtige Werke bergend, von den Forschern nicht unbeachtet bleiben dürfen. Vorzüglich sind es die vlämische und holländische Schule, welche reiches und interessantes Material dem Forscher bieten, wie man sich auch bereits aus dem Werke[1]) oben genannten Herausgebers des Galeriewerkes überzeugen kann. Wie darin das Wort auf die Bedeutung genannter Galerie hinwies, so soll jetzt das Bild die vorzüglichsten Schätze derselben dem Kunstforscher wie dem Kunstfreunde entgegenbringen. Fast alle grösseren Galerien besitzen bereits Werke, die im Bilde mehr oder weniger kunstvoll ihren Ruhm verkünden; das Museum von Braunschweig musste bisher eines solchen Heroldes entbehren, denn die wenigen Radierungen W. Ungers nach ihren Gemälden, ursprünglich als Illustration für Artikel in die »Kunstzeitung« bestimmt und dann unter dem Namen eines Galeriewerkes zusammengetragen, konnten füglich als ein solches nicht gelten, da hervorragende Bilder in demselben fehlen.

---

[1]) Die niederländischen Schulen im herzoglichen Museum zu Braunschweig, 2 Bde., 1882.

Es sind hundert Gemälde für das Werk ausgewählt worden, die im vorigen Sommer aufgenommcn wurden, so dass ein geregeltes Erscheinen der zehn Hefte, jedes 10 Blätter enthaltend, gesichert erscheint. Nach Schulen vertheilt, werden 3 deutsche, 21 vlämische, 67 holländische, 8 italienische und 1 französischer Meister im Werke vertreten sein.

Bis jetzt sind drei Lieferungen erschienen. Wir begegnen hier schon recht merkwürdigen Bildern. Da ist die Predigt des hl. Johannes Bapt. von L. Cranach d. j. Alle Zuhörer sind Bildnisse, man sieht den Herzog von Sachsen im Kreise seiner Krieger, an seiner Seite den älteren Cranach. Dieser Letztere hatte auch die Composition erfunden (das Bild in Dresden) und sein Sohn sie wiederholt. Die alte Tradition, dass der Wüstenprediger das Bildniss Melanchton's ist, scheint auf Wahrheit zu beruhen, es deckt sich ziemlich mit den bekannten Bildnissen des Reformators. Aus der vlämischen Schule nennen wir den Falkenjäger von Fr. Floris, das den Meister von seiner besten Seite zeigt und das Bildniss des Ambros Spinola von Rubens. Das fein gemalte Bildchen von Fr. Francken d. j.., Neptun und Galatea, ist in der Reproduction so trefflich gelungen, dass man kaum die Farbe des Originals vermisst. J. Jordaens ist durch sein, von ihm oft wiederholtes Bohnenfest und D. Teniers durch einen prima gemalten Alchymisten vertreten. Unter den bereits erledigten Holländern ist in kunstgeschichtlicher Beziehung das Selbstbildniss des Lucas von Leyden von hohem Interesse. An der Echtheit des Bildes ist nicht zu zweifeln; es ist derselbe bräunliche Ton der Schatten, wie ihn der Meister von seinem Lehrer Engelbrechtsen überkommen hatte; auch ist die Individualisirung des Kopfes so meisterhaft, dass das Bild seinem Urheber alle Ehre macht. Dass es dessen Selbstporträt ist, wird durch den Stich von Andr. Stock (geb. um 1590), der offenbar nach diesem Bilde entstanden ist, beglaubigt. In allen Werken, die über Lucas handeln, wird der ihm zugeschriebene Stich B. 173 für dessen Porträt ausgegeben. Mit unserem Bilde hat es keine Aehnlichkeit; auch ist die Unterschrift des Blattes: »Effigies lucae Leidensis propria manu incidere« recht sinnlos und wie der Charakter der Buchstaben beweist, erst im 17. Jahrhundert entstanden. In diese Zeit verweise ich überhaupt das ganze Btatt, da es mit den beglaubigten Stichen des Meisters nicht die geringste Verwandtschaft aufweist.

Ebenfalls kunsthistorisch interessant ist das Bild von A. v. Ostade, die Verkündigung der Geburt Christi. Ist schon die Wahl eines biblischen Stoffes für den Meister holländischen Bauernlebens bemerkenswerth, so muss auch die Durchführung fesseln, da sich Rembrandt's Radirung gleichen Inhaltes (B. 44) beeinflussend erweist, was in der Reproduction noch mehr wie im Bilde auffällt. Von Rembrandt selbst ist das Familienbild, eine Perle erster Grösse der Sammlung, so wie das kleine tief empfundene und mit höchster Delicatesse gemalte Bild Christus und Magdalena (Noli me tangere) erschienen. Von seinem Nachahmer J. Lievens wird das Opfer Abrahams geboten. Die berühmte Eheverschreibung von J. Steen bringt in der Wiedergabe die volle Harmonie des Originals zur Geltung, ebenso ein Wasserfall von J. van Ruisdael, ein dergleichen von Everdingen, im Geiste seiner Radirungen, welche norwegischen

Charakter besitzen. Kunsthistorisch wichtig, weil selten in Galerien vorkommend, sind die Landschaften von Begeyn, Momper und van Goyen; von letzterem ein Dorf bei Utrecht aus des Meisters frühester Zeit (1623). Auch die vlämische Kirmess von D. Vinckbooms gehört hieher. Wir können nicht auf alle einzelnen Bilder eingehen und wollen nur noch bemerken, dass aus der italienischen Schule Adam und Eva nach Giorgione (nach neueren Forschern nach J. Palma vecchio) und P. Veronese's Porträt seiner Gattin in den fertigen Heften vorliegen. Alle diese Blätter stehen auf gleicher Stufe der Vollendung mit den oben erwähnten. *J. E. W.*

Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

Mostra della Città di Roma alla esposizione di Torino nell' anno 1884. Roma, tip. Frat. Centenari 1884, kl. 4° XXVI u. 287 SS.

Auf der vorjährigen Turiner Nationalausstellung wurde die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde vor allem durch die Sonderausstellung der Stadt Rom erregt, welche, um eine getreue Copie des sogenannten Vesta-Rundtempels auf Piazza della Bocca di Verità gruppirt, die Aufgabe verfolgte, mittelst plastischer und graphischer Nachbildungen der vornehmsten Monumente eine Uebersicht der historisch-künstlerischen Entwicklung der Stadt in ihren drei grossen Epochen: der antiken, mittelalterlichen und der modernsten, zu geben. Kurz vor dem Schluss der Ausstellung erschien dann, auf Kosten der Stadt herausgegeben, als werthvolle bleibende Erinnerung an jene der vorliegende Katalog. Wenn schon der hervorragende Stoff einem solchen Unternehmen in jedem Falle das Interesse aller Kunstfreunde sichert, so ist dies bei der vorliegenden Bearbeitung desselben in erhöhtem Grade der Fall: der Katalog verdient es, als Muster für alle ähnlichen Arbeiten aufgestellt zu werden. Die Sorgfalt seiner Beschreibungen, die Vollständigkeit, in der das einschlägige Material herbeigezogen, der Fleiss und die Umsicht, womit es verarbeitet ist, würden schon hinreichen ihm absoluten Werth für den Forscher zu verleihen. Dazu kommt überdies, dass darin eine Fülle selbstständiger Forschungen niedergelegt ist, welche sich auf bisher wenig beachtete und untersuchte Denkmäler Roms und seiner Umgebung beziehen, so dass dem Buche in dieser Richtung ein Rang zusteht, der sich weit über den bescheidenen Begriff und Namen seines Titels erhebt und es zu einem würdigen Denkmal der Kenntnisse, des Fleisses, der Umsicht und der streng wissenschaftlichen Methode der jüngern römischen Archäologenschule stempelt, deren Mitglieder sich in die Bearbeitung seiner einzelnen Abschnitte getheilt haben.

Der Gruppirung der Ausstellungsobjecte folgend, zerfällt der Katalog in vier Hauptabtheilungen, deren erste den antiken Monumenten, die zweite der historischen Topographie der Stadt, die dritte dem mittelalterlichen, die letzte endlich dem modernen Rom gewidmet ist. Das überreiche Material, welches für die erste Gruppe zur Verfügung stand, gebot von vorn herein eine Beschränkung: es wurden blos die seit 1870 unternommenen Ausgrabungen und ihre Fundergebnisse aufgenommen, die, wie sie einerseits sich über den ganzen

Zeitraum der antiken Periode der Stadt erstrecken, also ein geschlossenes Bild ihrer Kunstentwicklung bieten, andrerseits — da sie unter dem Patronat der Stadtverwaltung erfolgen — in den Rahmen einer durch sie veranstalteten Schaustellung sich bestens einfügten. Ausser den der eigentlichen Kunstsphäre angehörigen Monumenten, die bis auf die neuesten Funde im Haus der Vestalinnen herab vertreten sind, fanden hier auch einige hervorragende topographische und inschriftliche Denkmäler ihren Platz und in den gründlichen Erläuterungen der Prof. Capannari, Marucchi, M. de Rossi, wie des Bildhauers Ferrari allseitige Beleuchtung und Würdigung.

Die zweite Gruppe, Pläne und Ansichten der Stadt Rom enthaltend, verdankte ihre Zusammenstellung der Anregung J. B. de Rossi's, der in seinen »Piante iconografiche e prospettiche di Roma, anteriori al secolo XVI. Roma, 1879« die Grundlagen für die Behandlung dieses Abschnitts der Topographie Roms gelegt hat. Sie war den Händen Prof. Stevenson's anvertraut, dessen Entdeckungen gerade der in Frage stehende Gegenstand wesentliche Bereicherung verdankt, und gab eine vollständige Uebersicht desselben nach dem heutigen Stand der Forschung, mit einer Restitution der Roma quadrata beginnend und dem Plan der modernen Erweiterung der Stadt endigend. Als die interessantesten neuen bildlichen Urkunden, die in der Publication de Rossi's noch keine Erwähnung gefunden hatten, führen wir den von Stevenson entdeckten und publicirten perspektivischen Plan an, der sich in einer Freske Taddeo's di Bartolo vom Jahre 1414 im Stadthaus zu Siena findet (s. Bull. d. Comm. Arch. Comunale, 1881 p. 74), ferner die Ansicht Roms in einer der Fresken Gozzoli's in S. Gemignano vom Jahre 1465, auf welche zuerst Müntz hingewiesen hat (abgeb. in dessen »Précurseurs«), endlich einen Plan vom Beginn des 17. Jahrhunderts, der von Stevenson in einem Codex des britischen Museums aufgefunden wurde. Auch die bildlichen Darstellungen der Stadt aus der Zeit Sixtus' V. in einer Freske der Vaticana vom Jahre 1588, sowie jene einzelner ihrer Monumente aus derselben Epoche in Fresken der Vaticana und des Casino Montalto hatten bisher nicht jene Beachtung gefunden, die sie als Documente für einen baulichen Zustand verdienen, der durch die grossen Unternehmungen jenes Papstes eine gänzliche Umgestaltung erfuhr.

Die dem Mittelalter gewidmete Abtheilung — die reichste von allen vier — umfasste das Leben Roms vom 12. bis 15. Jahrhundert nach politischer und künstlerischer Seite hin. Vor allem erhielt die Stätte, wo sich jenes seit altersher concentrirte — das Capitol — den ihr gebührenden Platz. Architekt R. Ojetti hatte hier in sorgfältigen, auf urkundlichem Material aufgebauten Restitutionen die Baugeschichte desselben vom Jahre 1150 bis auf die Gegenwart herab zusammengestellt und um sie Reproductionen der umgebenden Denkmäler gruppirt. Gleichsam zur Belebung des historischen Schauplatzes hatten die Prof. Re, Gatti und Erculei hieran eine Reihe auf das politische und bürgerliche Leben jener Epoche bezüglicher Documente angeschlossen, bestehend in Wappen und Standarten der Rioni, Siegeln und Autographen berühmter Persönlichkeiten, Inschriften von historischer Bedeutung, Kostümen der städtischen Beamten und Handwerksgenossenschaften, Original-Maassen

und Gewichten, einer Darstellung der Agonalspiele am Monte Testaccio u. a. m. Sowohl an Umfang und Vollständigkeit wie an Interesse übertraf jedoch die der Kunst gewidmete Abtheilung die historische. Das Ziel, welches ihren Anordnern, den Prof. Stevenson, Marucchi, Gatti, Erculei und dem Architekten Ojetti vorschwebte: ein möglichst vollständiges Bild der mittelalterlichen Kunst Roms vorzuführen, und die Resultate der zumeist in Fachzeitschriften versteckten oder noch unveröffentlichten Forschungen der jungen römischen Archäologenschule für die geschichtliche Darstellung jener möglichst zu verwerthen, war darin — soweit es der immerhin an gewisse Grenzen gebundene Umfang der Ausstellung erlaubte — erreicht.

In der Reihe der von den Katakomben bis auf den Uebergang zur Renaissance (Campanile von S. Maria dell' Anima, Palazzo Vitelli in Corneto) herabgeführten architektonischen Monumente gewinnen zwei Gruppen durch die Ausführungen unseres Katalogs eine ganz neue Beleuchtung. Die erste bilden die frühmittelalterlichen Bauten Toscanella's und Corneto's, die in ihrem aus römisch-altchristlichen und lombardisch-romanischen Elementen zusammengesetzten Mischstil bisher ganz räthselhaft inmitten der sie umgebenden Denkmäler dagestanden waren. Es wird nun nachgewiesen, dass ihre Entstehung auf die um das Jahr 1090 erfolgte Ansiedlung einer zahlreichen Kolonie lombardischer Flüchtlinge in Viterbo zurückzuführen ist, die daselbst einen ganzen Stadttheil bevölkerte und bis zum 15. Jahrhundert sich in ihrer Stammesbesonderheit erhielt. Den in ihren Reihen lebenden Architekten und Werkleuten entstammen nicht nur die noch heute wenigstens theilweise erhaltenen Bauten lombardischen Stils in Viterbo (Kathedrale, S. Maria nuova, S. Andrea, S. Giovanni in Zoccoli) und dessen Umgebung (S. Francesco in Vetralla); es ist auch bei der örtlichen Nähe und den seit altersher bestandenen Beziehungen mannigfachster Art zwischen dem genannten Orte und Toscanella wie Corneto die Annahme gerechtfertigt, dass jene auf die Ausführung der Bauten in den letzteren Städten Einfluss genommen haben werden. So entstanden denn unter ihrer Einwirkung und theilweiser Beibehaltung der älteren, vor dem Jahre 1000 gegründeten Bauten die beiden Kirchen S. Maria maggiore (c. 1050—1206) und S. Pietro (1093) in Toscanella, und S. Maria di Castello in Corneto (seit 1121), — jene beiden in Grundplan, Façadenaufbau, in den Säulenreihen und dem offenen Dachstuhl des Innern noch dem Typus der römischen Basiliken folgend, und nur in der reichen, phantastisch-symbolischen bildlichen Ornamentation, insbesondere an der Façade, den lombardischen Einfluss kundgebend; während S. Maria in Castello diesem in der durchgängigen Anwendung von Pfeilern und Gewölben auf ihren basilikalen Grundplan unverhohlen folgt. Bezüglich der Einzelnheiten müssen wir auf die Ausführungen Ojetti's verweisen, die weit über das Maass desjenigen hinausgehend, was auch die gespanntesten Ansprüche von einem »Katalog« erwarten, unstreitig das Werthvollste sind, was wir bisher über die in Rede stehenden Denkmäler besitzen.

Die zweite Gruppe bilden eine Anzahl Monumente, in denen der Typus der gothischen Klosterkirche, wie er in den Bauten des cluniacenser und cisterzienser Ordens in Frankreich geschaffen worden war, durch den letzteren

nach Italien übertragen wurde. Sie sondern sich örtlich in zwei Reihen. Die eine umfasst die grossen Abteien der Herniker- und Volskerberge: Fossanova bei Piperno, Casamari bei Alatri, Valvisciola bei Velletri, sowie die Kirchen S. Maria maggiore in Ferentino, San Lorenzo am Amaseno und die Kathedralen von Anagni und Piperno, alle vom Beginn des 13. Jahrhunderts. Die zweite, von dem Ordensbruder Cardinal Raniero Capocci um die Mitte des Jahrhunderts durch die Errichtung der Cisterzienserabtei S. Martino in Cimino und des Dominikanerklosters S. Maria de' Gradi in seiner Heimat Viterbo begründet, erlangt dort wie in der Umgebung in einer Reihe von Klosterbauten, Sekularkirchen, Privatgebäuden, ja selbst in Decorationswerken (Brunnen zu Viterbo) reichliche Ausbreitung. Wir müssen uns hier begnügen, nur ganz im Allgemeinen die Bereicherung zu betonen, welche unsere Kenntniss der römischen Kunst in gothischer Epoche durch diese bisher fast gänzlich unbeachteten Baudenkmäler erfährt. Was ihre nähere Geschichte, ihre Beschreibung, ihre stilistischen Eigenthümlichkeiten betrifft, verweisen wir den Leser auf die Ausführungen unseres Kataloges, die gerade für diese Partien in Sorgfalt und Umfang zu förmlichen Monographien angewachsen sind.

Nicht weniger reich an neuen Aufschlüssen ist der die Monumente der Sculptur behandelnde Abschnitt. Die betreffende Abtheilung der Ausstellung hatte sich in erster Linie die systematische Vorführung der Werke jener Schule römischer Marmorarbeiter zur Aufgabe gemacht, welche — fälschlich unter dem Namen der Cosmaten zusammengefasst — vom 12. bis 14. Jahrhundert in Rom und dessen Umgebung vorzugsweise die decorative Ausstattung von Bauwerken durch musivische Fussböden, Canzeln, Tabernakel u. dergl., dann aber auch selbstständige Bauten von Klosterhöfen, Vorhallen besorgt hatte. Prof. Stevenson, dessen sachkundigen Händen diese Abtheilung anvertraut war, liess sich von dem Gesichtspunkt leiten, schon in ihrer Anordnung einen systematischen Ueberblick über die historische Entwicklung der Schule und damit mittelbar auch über die wichtigen Entdeckungen zu geben, welche von Promis, Gaye und Witte initiirt, von J. B. de Rossi und ihm selbst mit Glück und Erfolg weitergeführt, uns nunmehr über die byzantinischen, durch Vermittlung Süditaliens nach Rom verpflanzten Anfänge dieser Kunstweise, über die Chronologie ihrer Entwicklungsphasen, über die Genealogie der einzelnen Familien, in denen sich ihre Ausübung vererbte, und über den Einfluss, den dieselben auf die sonstige Entwicklung der Kunst in und um Rom gewannen, in authentischer Weise aufklären. In den Erläuterungen, welche den dreissig Nummern plastischer und bildlicher Reproductionen der einschlägigen Arbeiten gewidmet sind, finden wir denn auch alle diese Punkte in einer Vollständigkeit und kritischen Sorgfalt behandelt, wie sie ihnen im Zusammenhange sonst noch nirgends zu Theil geworden ist, mag auch das Material dazu in den Spezialarbeiten der Fachzeitschriften grösstentheils schon vorgelegen haben. Aber auch an völlig Neuem, bisher Unveröffentlichtem bietet dieser Abschnitt manch werthvollen Beitrag, so dass wer sich in Zukunft mit der Geschichte der »Cosmaten« beschäftigen will, auf ihn wird zurückgreifen müssen, solange dessen Verfasser die darin niedergelegten Ergebnisse nicht der von ihm vor-

bereiteten Geschichte der mittelalterlichen Kunst Roms wird einverleibt haben, deren Erscheinen wir mit Spannung entgegensehen.

Dass die eben erwähnte Arbeit in den richtigen Händen ruht, dafür bietet auch der die Mosaiken und Fresken behandelnde nächste Abschnitt des Katalogs, der zum grössten Theile aus der Feder desselben Gelehrten floss, einen glänzenden Beweis. Im wesentlichen Rossi's grundlegenden Arbeiten folgend, ist derselbe, wenn auch nicht so reich an neuen Aufschlüssen, wie die Abschnitte über Architektur und Sculptur, doch um so werthvoller, da sich seine Ausführungen unter Zuhilfenahme der bekannten Prachtpublicationen Rossi's auch fern von der Ausstellung leicht verfolgen lassen. — Unter den vorgeführten Fresken nehmen diejenigen in S. Elia bei Nepi und S. Silvestro zu Tivoli — die letzteren von Stevenson zuerst bekannt gemacht — das Interesse vorzugsweise in Anspruch, weil sich hier an Werken des 11. Jahrhunderts das unzweifelhafte Zurückgreifen auf das Vorbild der Mosaiken von SS. Cosma e Damiano aus dem 6. Jahrhundert nachweisen lässt, und damit eine Erklärung für die auffallende Stabilität in Typen und Composition bei den mittelalterlichen Fresken dieses Gebiets überhaupt geboten ist. Nicht weniger merkwürdig sind die kürzlich aufgedeckten Wandbilder der Unterkirche S. Magno in der Kathedrale von Anagni vom Beginn des 12. Jahrhunderts, mit Scenen aus dem alten Testament, dem Leben des Heiligen, sowie der hh. Secundina und Petrus Episcopus, aber auch Gestalten von Philosophen des Alterthums (Galienus, Hippocrates) mit Attributen und Denksprüchen, — eines der frühsten Beispiele für die Berührung christlicher und antiker Stoffkreise.

Indem wir über die vierte, dem heutigen Rom in seiner Umwandlung zur modernen Weltstadt gewidmete Abtheilung hinweggehen, können wir nicht umhin zum Schlusse dem Wunsch Ausdruck zu verleihen, das für die Geschichte der Kunstentwicklung Roms so werthvolle Material möchte — einmal zusammengestellt — nun auch in seiner Gesammtheit vereint und durch die Aufstellung etwa im städtischen Kunstgewerbemuseum im Collegio romano oder an anderer passender Stelle dem Studium von Forschern und Kunstfreunden zugänglich erhalten bleiben. *C. v. Fabriczy.*

Bibliographische Notizen.

Seit einer Reihe von Jahren beschäftigt sich E. Müntz damit, das die Geschichte der Renaissance am Hofe der Päpste vorbereitende Capitel, welches sich in der Exilperiode der Päpste, in Avignon, abspielte, aus gleichen Quellen und mit gleicher Sorgfalt zu erläutern, wie jene selbst. Wir werden wohl bald darüber eine zusammenfassende Publication erhalten; doch ist der Gegenstand zu wichtig, um nicht schon jetzt auf vorbereitende Studien hinzuweisen, welche in Journalen zerstreut erschienen.

Im XLV. Band der »Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France« behandelt Müntz die Malereien des Simone Martini zu Avignon. Bis jetzt konnte der Verfasser den Namen dieses Künstlers in den Regesten nicht entdecken, aber durch andere Zeugnisse urkundlicher Kraft ist ja dessen Wirksamkeit in Avignon gesichert. Mit Palustre ist der Verfasser geneigt (im Gegensatz zu Crowe und Cavalcaselle) die Reste der Decoration in der Sala di consistorio (Darstellungen der Propheten und Sibyllen) dem Simone abzusprechen; stilistische Gründe erhalten eine Bekräftigung durch die Thatsache, dass zur Zeit des Todes des Simone (1346) die Decoration des Saales noch nicht vollendet war. Als ein zweifelloses Werk dieses Künstlers erscheinen dagegen dem Verfasser die Wandmalereien (Maria von Engeln umgeben und darüber Christus in Glorie) in der Vorhalle des Doms zu Avignon. Den gleichen Eindruck hatte der Schreiber dieser Zeilen, als er vor fünf Jahren die Kunstdenkmäler Avignons studirte. Den Schluss der Schrift bildet ein reizender und culturgeschichtlich sehr interessanter Brief des jüngeren Giovanni Rucellai aus Avignon. Eine andere Studie — erschienen im Bulletin monumental von 1884 — behandelt die Maler, welche zu Avignon während des Pontificats Clemens VI. arbeiteten. Das italienische Element ist weit stärker als unter dessem Vorgänger vertreten; neben und nach Simone Martini tritt als Bedeutendster in den Vordergrund Matteo di Giovanetto da Viterbo, ein »Geisteserbe Simone's«, wie ihn der Verfasser bezeichnet. An der Ausstattung des neuen Palastes zu Villeneuve-les-Avignon hatten nur zwei florentinische Künstler, ein Francesco und Niccolo hervorragenden Antheil. Von einheimischen, d. h. französischen Künstlern tritt in den Vordergrund Simonet von Lyon (Simonettus Lugdunensis), aber wir zweifeln mit dem Verfasser, dass im 14. Jahrhundert ein Künstler sein Werk mit seinem Monogramm bezeichnete; die Heliogravure eines Fragments der betreffenden Malereien weist überdies stark auf einen mit der

Schule Giotto's im Zusammenhang stehenden Künstler hin. Doch wir wollen dem Verfasser nicht vorgreifen, der in einem zweiten Theil seiner Studie die Malereien selbst, welche unter Clemens IV. ausgeführt wurden, besprechen wird. Für jetzt sind wir ihm schon zu Dank verpflichtet durch die Abbildungsproben, welche seine Arbeit bringt.

Eine dritte Studie behandelt den päpstlichen Palast, welcher im Thale der Sorgues, zwischen Avignon und Vaucluse, sich erhob (Le Palais Pontifical de Sorgues 1319—1395 in dem XLV. Band der Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France). Von Papst Johann XXII. begonnen, wurde dessen Ausbau und Ausschmückung mit den reichsten Mitteln gefördert. Für das Jahr 1321—1322 allein gibt der Verfasser eine Liste von 37 Malern, von welchen die wenigsten allerdings auf den Namen Künstler Anspruch erheben mochten. Noch am Ende des 16. Jahrhunderts diente dieses Palais den päpstlichen Legaten als Sommerresidenz. Heute ist von dem Bau keine Spur mehr vorhanden; seine Stelle nimmt ein Garten ein. Die baulichen Reste, die aus dieser Zeit noch zu Sorgues existiren, werden von dem Verfasser gewissenhaft verzeichnet.

Auch jenes Werk, das zuerst so hellklingend den Namen des Verfassers machte, Les Arts à la Cour des Papes, hat E. Müntz nicht vergessen. Wird auch unsere Ungeduld und Sehnsucht nach dem IV. Band noch nicht gestillt, so hat doch der Verfasser die Vervollständigung der bereits erschienenen Bände, zu welcher die Erschliessung des vaticanischen Archivs herausforderte, in Angriff genommen. Der erste Abschnitt — erschienen im V. Band der von der École française zu Rom publicirten Mélanges d'Archéologie et d'Histoire — bringt Nachträge für den Pontificat Martins V., darunter solche von grosser Wichtigkeit — so mehrere Nachrichten über den als Künstlerpersönlichkeit noch gar nicht fassbaren Paoluccio, Zahlungsvermerke betreffs des Gentile da Fabriano (1. April 1427), des Goldschmieds Colino Vasalli und dann die kunstgeschichtlich wie culturgeschichtlich gleich interessanten, für den Kataster gemachten Güterbeschreibungen des Simone di Giovanni di Simone Ghini und des Simone di Giovanni, beide Goldschmiede, beide Florentiner, beide zu gleicher Zeit in Rom arbeitend; da auch noch ein Bruder des Simone Ghini, Ghino Ghini unter Martin V. in Rom arbeitete, so wird die Feststellung der Biographie des Vasarischen Simone allerdings nun noch schwieriger.

Hierher gehört endlich auch eine fünfte Studie des Verfassers: Les Monuments Antiques de Rome à l'Époque de la Renaissance (erschien in der Revue Archéologique 1884), deren erster Theil uns den vollständigen Abdruck der in der Marciana fragmentarisch erhaltenen Descriptio sui itineris des Bernardo Bembo (1504) bietet; kurz und bündig vermerkt darin B. Bembo das Wissenswertheste, was er auf seiner Gesandtschaftsreise von Venedig nach Rom (er besuchte u. A. Ravenna, Rimini, Urbino, Spoleto, Terni) sah, wobei sein Auge allerdings viel mehr Interesse für antike als für moderne Denkmäler zeigt. Hierauf beginnt der Verfasser unter dem Titel Le Vandalisme die Publication einer Serie von Documenten, welche auf die Zerstörung antiker Denkmäler Bezug nehmen.

H. v. Tschudi spendet einen hübschen Beitrag zur Geschichte der italienischen Sculptur mit einer Studie Le Tombeau des Ducs d'Orléans à Saint Denis (S. A. aus der Gazette archéologique au 1885), worin es wahrscheinlich gemacht wird, dass in dem Grabmal des Herzogs von Orléans zu Saint Denis das Werk erhalten sei, welches laut dem von Alizeri publicirten Vertrag (Notizie etc., IV. p. 286) 1502 von dem Secretär Ludwigs XII. zu Genua an vier Künstler — Michele d'Arca, Girolamo Viscardo, Donato Benti, Benedetto da Rovezzano — in Auftrag gegeben wurde. Nach dem Vertrage freilich sollte das Grabmal von oblongem Grundriss sein und mit zweiundzwanzig Statuetten geschmückt werden, während das ausgeführte Grabmal entsprechend dem quadraten Grundriss vierundzwanzig Statuetten erhielt; doch bei der schlagenden Uebereinstimmung, die im übrigen zwischen dem Vertrag und dem Grabmal in St. Denis herrscht, kann diese geringe Differenz zwischen Plan und Durchführung als ernstes Bedenken nicht vorgebracht werden.

Der Heidelberger Schlossverein hat eine Serie von Publicationen begonnen, welche alles erreichbare Quellenmaterial für die Baugeschichte des Schlosses, das noch nicht oder doch nicht genügend herausgegeben, den Forschern wie Freunden des Baues vorlegen soll (Heidelberg, Buchhandlung von Karl Groos, 1885). Das erste Heft, das vorliegt, bringt an der Spitze ein »Klag-Gedicht über die gesprengte Burg der Churfürstlichen Residenz Heidelberg,« dann eine Reihe von Auszügen aus dem Darmstädter Codex picturarum (darunter der philologisch sorgfältige Wiederabdruck der Stelle über Grundsteinlegung des »Newen Bau«), dann aus den Acten des Grossh. General-Landes-Archivs zu Karlsruhe eine Reihe aus der Zeit von 1602—1604 herrührender Künstler-Gesuche und Künstler-Contracte mit den entsprechenden Erledigungen der Behörde — darunter auch einen äusserst sorgfältigen Wiederabdruck des Vertrags mit Alexander Colins aus Mecheln. Von grossem Werthe sind die zahlreichen, auf Seb. Götz bezüglichen Urkunden, von welchen die meisten eine erste Publication erfahren haben. Zwei Lichtdrucke — nach Abbildungen des Codex picturarum — sind der ersten Mittheilung zur Geschichte des Heidelberger Schlosses als künstlerische Beilage beigegeben. Mögen diese Mittheilungen dem Schlossverein recht viele Freunde und Mitglieder zuführen.

Major F. v. Apell gibt in seinem Argentoratum, ein Beitrag zur Ortsgeschichte von Strassburg i. E. — (Separatabdruck aus dem XII. Band des Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques) ein ausgezeichnetes Bild des römischen Argentoratum. In der einschlägigen Litteratur nicht minder bewundert, wie in den Terrainverhältnissen und den dürftigen monumentalen Resten, hat der Verfasser die localgeschichtliche Forschung durch seine Arbeit in diesem Punkte wohl zu einem abschliessenden Resultat gebracht. Eine von dem Verfasser hergestellte Karte orientirt genau über das Verhältniss jenes Argentoratum zu dem heutigen Strassburg, — eine

zweite gibt die Lage des Argentoratum im Verhältniss zu seiner nächsten Umgebung etc., markirt die von Argentoratum auslaufenden Strassenzüge.

Die Vereinigung der Berliner Bau-Akademie und Gewerbe-Akademie der Technischen Hochschule, die 1869 vollzogen ward, hat nun auch durch Bezug ihres prächtigen Heims in Charlottenburg ihren äusserlichen Ausdruck gefunden. Die Festschrift, welche zur Feier der Einweihung des neuen Gebäudes publicirt wurde, bringt ziemlich die Geschichte jener Institute, die wie es längst gefordert war, in der technischen Hochschule zu einem Ganzen vereinigt wurden (Bau-Akademie, Gewerbe-Akademie und Technische Hochschule zu Berlin. Berlin 1884, Reichsdruckerei). E. Dobbert, ihr Verfasser, hat vor allem die Bau-Akademie mit besonderer Ausführlichkeit behandelt, da hier eine Vorarbeit wie die Nottebohms für die Gewerbe-Akademie mangelte. Es ist von hohem Interesse zu verfolgen, wie langsam, trotz trefflichster Lehrer, der Akademie es gelang, sich aus einer Dressur-Anstalt für bautechnische Beamte zu einer freien Architektenschule zu entwickeln — besonders als die kurze Verbindung mit der Akademie der Künste (1809—1824) wieder gelöst worden war. Dobbert schildert die einzelnen Stadien dieser Entwicklung und verknüpft damit kurze aber sehr dankenswerthe biographische Notizen der Leiter und Lehrer. In gleicher Weise, nur kürzer werden dann die ähnlichen Entwicklungsstadien der Gewerbe-Akademie (als Technische Schule 1821 errichtet) dargelegt. Aufriss und Grundriss, Hauptfaçade des Hauptbaues und des Chemischen Laboratoriums des Neubaues der Hochschule sind der Schrift als willkommene Zierde beigegeben.

In der Rede, welche Guido Hauck als der d. z. Rector der k. Technischen Hochschule zu Berlin am diesjährigen Geburtstage des Kaisers hielt, besprach er die Grenzen zwischen Malerei und Plastik und die Gesetze des Reliefs (Berlin, 1885, Buchdruckerei von Deuter und Nicolas). Den geistreichen Mathematiker und Perspectiviker hätten wir kaum lieber über irgend ein anderes Thema sprechen gehört, als gerade über dieses. Die Grenzen zwischen Malerei und Plastik bestimmt er in dem Satz: Die Malerei hat Licht und Schatten in sich selbst, die Plastik entlehnt es von aussen. Dieser Satz umgränzt auch die Stoffwelt beider Darstellungsarten. Der ganze Entwicklungsgang des griechischen Reliefs ist ein Bestreben diesem Gesetz gerecht zu werden. Erst die hellenistische Kunst ist von diesem Wege abgegangen und in den römischen Triumphal-Reliefs erfolgte die consequente Entwicklung des malerischen Princips (reiche, der Malerei entlehnte landschaftliche und architektonische Inscenirung). Die Renaissance knüpfte an das römische Triumphalrelief an, aber sie verband damit Wiedergeburt der Formenschönheit im Geiste der Griechen (Lor. Ghiberti). Und zwar ist bei Ghiberti die malerische Inscenirung nach strengen perspectivischen Principien behandelt. Aber gerade hier vermag der Verf. den Irrthum, in dem die Reliefperspective sich befindet, am schlagendsten nachzuweisen. »Die Schatten werden durch die natürliche Beleuchtung von Aussen erzeugt, sie sind nicht reliefistisch und ungeformt, wie es sein sollte, und treten daher mit den reliefistischen Verkürzungen in

directen Widerspruch.« Die Reliefperspective kommt nur der malerischen Inscenirung zu Gute, besonders der architektonischen Staffage, aber sie gereicht zum Schaden der Hauptsache, den Figuren. »Es war ein schöner geometrischer Rausch, in dem das Relief schwelgte«, erst Thorwaldsen führt wieder zu künstlerischem Ernst und zur Wahrheit zurück. Sein Gesetz war, »dass bei hintereinander gestellten Figuren die hintere Figur in den Breiten- und Höhendimensionen keinerlei Verjüngung erfährt, wohl aber in geringerer Erhebung des Reliefs modellirt ist. Also: entweder Thorwaldsen war ein Pfuscher, oder die Reliefperspective fällt. Ihre Stelle hat — dem Ausgangspunkt entsprechend, — die Beleuchtungslehre zu suppliren; sie hat die Gesetze festzustellen, welchen die Modellirung nachzukommen hat, damit Licht- und Schattenabtönungen am Relief möglichst übereinstimmen mit den natürlichen Verhältnissen. Die Auseinandersetzung des Verfassers wiegt ein Dutzend und mehr schönster ästhetischer Tractate auf; sie stellt die Lösung des Problems als Resultat controllirbarer mathematischer Demonstration auf, und entrückt sie so dem Schwanken subjectiver ästhetischer Lehrmeinungen. Und die wissenschaftlichen Grundlagen in der Kunst haben die grossen Renaissancekünstler so ernst mit dem Verstande gesucht und analysirt, wie je der trockenste Theoretiker. Nebenbei sei bemerkt, dass dem kräftigen Rufe nach Polychromie der Sculptur — welchen vor einiger Zeit Prof. Dr. Georg Treu ertönen liess, (Sollen wir unsere Statuen bemalen? Berlin, Verlag von R. Oppenheim 1884) auch der Verfasser vollinhaltlich zustimmt. Welcher von der heutigen jüngeren Generation möchte überhaupt noch den Kugler'schen Standpunkt schroff wahren? Vertreter der neueren Kunstgeschichte sind schon durch die Erfahrungen, welche sie auf dem Gebiete der mittelalterlichen und der Renaissanceplastik machen, der neuen Lehre — die Semper mit so glänzender Gelehrsamkeit, Scharfsinn, Phantasie vertrat — geneigt; die classischen Archäologen werden durch neue Funde und durch genauere Kenntniss der alten der Lehre von der Polychromie gleichfalls immer zugänglicher und geneigter. Winckelmann wird immer der gewaltigste Schutzgott der Gegner der Polychromie sein —; aber dessen Grösse, dessen Ruhm der Eckstein der kunstgeschichtlichen Entwicklung zu sein, wird nicht geschmälert, wenn die fortschreitende Erkenntniss seine Resultate modificirt; der Ruhm der Initiative und die Wahrheit seiner ästhetischen Grundideen bleibt bestehen. So begrüsst man es mit Freuden, dass die »Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst« in den bei Henninger (Heilbronn 1875) erscheinenden »Deutschen Litteraturdenkmalen« einen Neudruck erfahren haben und zwar nach der ersten Ausgabe von 1755 mit Oeser's Vignetten. Urlichs hat dazu eine kurze geistvolle Einleitung geschrieben. Das Büchlein, von dem Herder sagte: »In diesem Schriftchen liegt, dünkt mich, die ganze Knospe von Winckelmanns Seele« wird Allen willkommen sein, welche nicht der Meinung leben, das Meisterrecht über Winckelmann erworben zu haben, — weil sie ein Jahrhundert archäologischer und kunstgeschichtlicher Gelehrtenarbeit mehr zu ihrer Verfügung haben als der grosse Bahnbrecher. Die Bedeutung des Schriftchens für die neuere Kunst-

geschichte ist mit den Worten Urlichs angegeben: sie war »ein Todesstreich gegen den Barockstil«. Dieser grundsätzliche Werth der Schrift nimmt das Recht, sich über verfehlte Einzelurtheile zu mockiren.

Für den Gebrauch kunstgeschichtlicher Seminare will Dr. Karl Frey eine »Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris« herausgeben. (Berlin, Verlag von Wilhelm Herz, 1884.) Das erste Heft enthält die Vita des Donatello. Der Herausgeber hält sich genau an den Text von 1568 und fügt hinzu die sachlichen Varianten des Editio princeps. Sehr dankenswerth ist es, dass er dazu eine Uebersicht der sonst in Vasari zerstreuten, auf Donatello bezüglichen Stellen gibt. Zwecklos war der Wiederabdruck der Denunzia dei beni aus Gaye. Welches kunstgeschichtliche Institut, und welcher Lehrer der Kunstgeschichte wird Gaye nicht zur Hand haben? Sachliche Anmerkungen wurden von dem Verfasser nicht beigefügt; wir beklagen dies nicht; die Commentirung der Viten im kunstgeschichtlichen Seminar soll ja die Theilnehmer zu selbstständiger Arbeit erziehen helfen. Die Ausfälle gegen Milanesi wären besser unterblieben; die Schwächen der letzten Ausgabe sind bekannt; aber immer muss man fragen: auf welchem Punkte stände die Vasariforschung ohne Milanesi? und wie viel neue fruchtreiche Arbeit steckt auch in der bei Sansoni erschienenen Ausgabe? Auch ein halbes Dutzend von Exemplaren der Vite scelte wird kaum die Bibliothek eines kunstgeschichtlichen Seminars missen wollen; wie viel treffliche Dienste hat diese Ausgabe dem Unterricht nicht schon erwiesen und wird sie noch weiter erweisen! —

Von Dr. Berthold Riehl erschien eine erste Studie: Zur Bayrischen Kunstgeschichte (Berlin und Stuttgart, Verlag von W. Spemann, 1885), welche die ältesten Denkmale der (Buch-) Malerei behandelt. Den Grundgedanken der Schrift, den Gegensatz der carolingisch-ottonischen Malerei lehnen wir ab: die carolingische Kunst ist ein freies, durch seine zunehmende Flüchtigkeit der Verwilderung entgegengehendes Nachleben der Antike . . . Der strenge Stil vom Ende des 10. Jahrhunderts dagegen der Beginn der frühmittelalterlichen Malerei, der eigentliche Schulstil des Mittelalters und er entwickelt sich unter dem Einfluss byzantinischer Kunst. Aber mehrere Einzelresultate sind nicht nur neu und wichtig, sondern auch der Anfechtung enthoben: so der Nachweis der blühenden Miniatoren-Schule zu Regensburg und das Nachwirken des Codex Aureus von St. Emmeran auf einige Handschriften Heinrichs II., bes. dessen Missale in München. Die Correctur des Irrthums von Woltmann und Waagen, betreffs des sog. Evangelistar des hl. Ulrich, wozu schon Meyer (Zwei antike Elfenbeintafeln etc., Abhandl. der phil.-hist. Cl. d. b. Akad. 1879) die Anregung gegeben hatte; der detaillirt geführte Beweis für das scrupellose Copiren besserer Miniaturwerke, erbracht an den sich an das Ellinger Evangeliar anschliessenden, freieren und genaueren Copien, nur hätte der Verfasser andeuten müssen, wie stark auch wieder Ellinger, besonders in der Kanonesausstattung, der carolingischen Buchmalerei zu Dank verpflichtet ist. Möge der Verfasser an solchen kleinen mühsamen Untersuchungen auch weiterhin seine Kraft so tüchtig wie hier bewähren.

Von Feuerbach's »Vermächtniss« (Wien, Verlag von C. Gerold's Sohn, 1885) erschien zu unserer Freude bereits eine zweite Auflage. Was wir über dieses merkwürdige Buch zu sagen hatten, haben wir gelegentlich des Erscheinens der ersten Ausgabe gesagt (Rep. V. S. 451 fg.). Unser Urtheil ist noch nicht kühler geworden, an starkem nachhaltigem Interesse hat das Buch nichts verloren. Dies beweist, dass nicht der Reiz des Actuellen den Erfolg bedingte, sondern dass darin eine empfindsame und doch selten starke und tiefe Künstlernatur zu rückhaltloser Aussprache kam. Die neue Ausgabe hat als Schmuck die Photographie des Künstlers erhalten (nach seinem Selbstporträt in der Münchner N. Pinakothek), dazu einige hübsche Renaissance-Vignetten. Der Inhalt wurde durch ein Verzeichniss der Werke Feuerbach's bereichert, dann durch einige Briefe (besonders die Ferienreise von 1875 betreffend und die letzte römische Reise von 1877). Die Abtheilung »Künstlerisches« ist um zwei Seiten trefflicher und berechtigter Satyre: »Die Deutschen in Rom« bereichert worden.

Der von V. Valentin gearbeitete Katalog der vom Freien deutschen Hochstift in Frankfurt a. M. veranstalteten Führich-Ausstellung, über die wir an anderer Stelle berichten, sei hier hervorgehoben, weil er durch die sorgsame Beschreibung von mehr als dreihundert Blättern, von welchen die meisten in Privatbesitz sich befinden, bald als ein wichtiger Beitrag zur Kenntniss des Werkes Führich's gesucht sein wird.

Zum Schlusse seien zwei Abhandlungen von E. Reyer erwähnt, die im XIII. Band der »Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien« erschienen, die beide für die Geschichte der kunstgewerblichen Technik von hervorragendem Interesse sind. Die eine bespricht die Namen der Nutzmetalle und zwar 1) die semitisch-hamitischen Namen, 2) die indoeuropäischen Metallnamen, 3) die griechischen Metallnamen. Die zweite ist dem »Meteoreisen« gewidmet und zwar wiederum im geschichtlichen Sinne; sie behandelt nämlich einerseits seine Nomenclatur bei den verschiedenen Völkern, seine Stellung in der kosmischen Mythe, andererseits aber seine Bedeutung für die Entwicklung der kunstgewerblichen Technik, genauer gesagt, der Metallurgie. Da Meteoreisen durch Hämmern geformt werden kann, so mochten rohe Völker »lange bevor sie die Hartbronze zu bereiten verstanden, ja bevor sie überhaupt irgend ein Metall aus dem Erz zu erschmelzen gelernt hatten, in den Besitz von ein oder der anderen Eisenwaffe gekommen sein«. Freilich konnten vereinzelte Fälle die Cultur der Menschen nicht hervorragend beeinflussen; »die Masse der Völker musste der Steincultur treu bleiben, so lange, bis die Verhüttung der irdischen Erze erfunden war.« Aber für die Exegese gewisser Mythen hat auch diese vereinzelte Bearbeitung der Meteorsteine nicht zu unterschätzenden Werth.

Rudolf Eitelberger.

Geb. am 14. April 1817 zu Olmütz, † 18. April 1885 zu Wien.

Seit Jahren folgten wir mit ängstlicher Sorge dem Kampf, den ungeschwächte Kraft und Gewalt des Geistes mit immer wieder sich erneuenden tükischen Anfällen schweren physischen Leidens kämpfte. Seit Jahren! Und doch, waren wir dann wieder Zeuge, wie ungebrochen der Schaffensdrang, wie klar und zielbewusst das Wollen, wie gehorsam und fügsam die ungeheure Summe von praktischem Verstand und theoretischer Bildung in den Dienst neuer Ideen sich stellte, dann vergassen wir alle die Sorge und wir sahen nur den in der Vollkraft des Lebens rüstig strebenden und rüstig schaffenden Mann vor uns. Nun aber ist der herrliche Stamm gesunken — freilich nicht geborsten — sondern mit Gewalt gefällt! Schleichende heimliche Angriffe, ekelhaftes Intriguenspiel, und wieder geräuschvoller Eifer den Lebenden todt zu sagen, um die grosse geistige Hinterlassenschaft unter lachende Erben vertheilen zu können, haben das Herz des selbstlosesten und wohlwollendsten aller Menschen gebrochen, seinem Wirken vor der Zeit ein Ziel gesetzt. — Doch es wäre nicht im Sinn und im Geiste des Todten hier Gericht zu halten, wenngleich es schwer ist die Aeusserung zürnenden Schmerzes zu ersticken, im Andenken dessen, was wir verloren und wie wir es verloren.

Individualitäten und Charaktere sind selten geworden. Eitelberger war das Eine und das Andere. Die Schablone bezwang ihn nicht; wer nicht jede seiner Aeusserungen in That und Wort aus dem Centrum seiner Persönlichkeit heraus beurtheilte, der konnte leichtlich zu mäkeln finden und wer ein wissenschaftliches oder politisches Parteiprogramm aus der Tasche zog, der konnte auch leichtlich Sünden buchen — freilich nicht Sünden gegen den heiligen Geist, aber gegen die Clique. Er war ein Gelehrter und ein Praktiker, ein tiefgründiger Forscher und ein Mann kühnen ausgreifenden Handelns. — So war denn in ihm der Forscher, der Reformator des Kunstgewerbes, der akademische Lehrer in seltener Vollkommenheit vereinigt. In seiner ersten Wirkensperiode, die bis zur Gründung des österreichischen Museums reicht, tritt der Forscher in den Vordergrund; freilich nicht der Forscher und Gelehrte, der sich in die Stube einschliesst, in die das Geräusch des Lebens nicht dringen darf. Das Ideal soll das Leben meistern, die Wissenschaft ist

da um zu wirken: so folgt er mit regem Auge allen Erscheinungen des öffentlichen Lebens, vor Allem aber der Bewegung auf den verschiedenen Gebieten künstlerischer Bethätigung. Man lese jene prächtige Studie über kirchliche Architektur in Oesterreich im Jahre 1852 (Ges. Schriften I.), die eine gesunde praktische Aesthetik der Architektur in nuce ist — seine feinfühligen, geistsprühenden Essays über Friedrich Gauermann (1845) und über Peter Krafft (1857)! Der Historiker, der Archäologe aber bereicherte die ganze Wissenschaft mit einer Reihe von Leistungen, welche ihn den Altmeistern der Disciplin ebenbürtig an die Seite stellte. Den ersten Rang nimmt hier ein das Werk über die mittelalterlichen Kunstdenkmäler Dalmatiens. In mustergiltiger Weise hat er darin dieselben beschrieben, ihre Geschichte aus einer nicht gewöhnlichen Kenntniss von Land und Leuten, Cultur und Litteratur heraus erzählt. Indem er der Erste war, der die Denkmäler dieses Landes der allgemeinen Entwicklung einordnete, hat er jene gleichsam für die Kunstgeschichte entdeckt; von jetzt erst ab wandte sich fremdes und nationales Interesse den dalmatinischen Kunstdenkmälern zu und freudig konnte er auf die wissenschaftlichen Früchte dieser Theilnahme in der umgearbeiteten zweiten Auflage seines Werkes hinweisen (Ges. Schriften IV.). Wie er Aehnliches und Ebenbürtiges mit seiner Arbeit über Cividale in Friaul und seine Monumente geleistet (1859), wurde erst jüngst an dieser Stelle hervorgehoben (Repert. VII. S. 467). Noch vor Abschluss dieser beiden grossen selbstständigen Leistungen hatte er in Gemeinschaft mit G. Heider und dem Architekten Hieser die Herausgabe der Mittelalterlichen Kunstdenkmäler des österreichischen Kaiserstaates begonnen (Stuttgart, Ebner und Seubert von 1856 an). Von seiner rastlosen Forscherarbeit in jenen Jahren bringen ausserdem die ersten Bände der von 1856 ab erschienenen Mittheilungen der k. k. Central-Commission — damals unter der Leitung Czörnigs durchaus jenes dilettantischen Zuges entbehrend, den sie nach Czörnig's Rücktritt erhielten — gewichtige Proben. Da finden wir die Aufsätze: Zur Orientirung auf dem Gebiete der Baukunst und ihre Terminologie — die so lauteres Zeugniss ablegen von seiner Begabung, die Hauptpunkte einer Entwicklungsreihe hervorzuheben, über das Wesentliche zu orientiren. Da finden wir eine Fülle von Studien zur Kunstgeschichte der Lombardei und Venedigs, so über die Fresken Luini's zu Saronno, über die Fresken des Masolino in Castiglione d'Olona, über Bern. Zenale u. s. w. — Studien, die auf Vieles hinweisen, was man kurz oder länger darauf wieder neu zu entdecken vermeinte [1]). Damals begannen wohl auch schon die vorbereitenden Arbeiten für eine Monographie von S. Marco, die der Fortgegangene am Abende seines Lebens zu vollenden gedachte. Das Vorhandene: das exacte Programm der Arbeit, die Capitel über die Pala d'Oro, und die Sacristeithüren Sansovino's lassen ebenso bedauern, dass es ihm nicht gegönnt war, mit diesem Werke seine Thätigkeit als Forscher ruhmreich abzuschliessen, wie dass jenes Wunderwerk der Architektur nun auch noch weiter eine seiner würdige Geschichte

[1]) Nach einer brieflichen Aeusserung gedachte der Verfasser auch diese kleinen Abhandlungen gesammelt herauszugeben.

entbehren wird. Auch als Kritiker suchte er die Wissenschaft zu fördern; und er that es, weil seiner Kritik jede Nergelei, jede Negation fern stand. Für ihn handelte es sich nur darum, das Gute, das Positive jeder neuen Leistung zu verkünden, er war frei von jener Recensentenängstlichkeit, die da meint, ihres Amtes am Besten zu walten, wenn sie mit der einen Hand nimmt, was sie mit der andern gibt. In späterer Zeit war es das Repertorium (das im Wesentlichen auf seine Initiative hin in das Leben gerufen wurde), welches genug Zeugnisse von seiner wohlwollenden Gesinnung, von seinem rastlosen Eifer allen Bewegungen der Wissenschaft zu folgen, gebracht hat. Er war ein eifriger Mitarbeiter und der Redaction ein treuer Berather. — Dank und Ehre ihm auch dafür! —

Nach der Gründung des Museums musste der Forscher hinter dem Organisator, dem Leiter eines Instituts, das bald der Ausgangspunkt des ganzen kunstindustriellen Aufschwungs im Staate wurde, zurücktreten. Die Anregung zur Gründung eines Museums mochte ihm schon die Pariser Weltausstellung von 1855 gegeben haben; der Besuch der Londoner Ausstellung von 1862 liess die festen Linien eines Organisationsstatutes in ihm entstehen. Das Kensington-Museum regte mächtig an; und ein Geist von Durchschnittsgrösse hätte copirt. Eitelberger's Entwurf, der so genau mit den materiellen, moralischen und künstlerischen Bedingungen des Heimatbodens rechnete, war die That eines Genies; wie er dann die Idee in Wirklichkeit umsetzte, sie in zäher rastloser Arbeit ausgestaltete, das war das Ergebniss des reifsten Verstandes, der höchsten Willenskraft und — Selbstaufopferung. Am 7. März 1863 ordnete ein Handbillet des Kaisers die Gründung des Oesterreichischen Museums an; am 24. Mai 1864 wurde das Museum im Ballhause der Hofburg eröffnet; am 4. November 1871 erfolgte die Besitznahme des eigenen Hauses. Eitelberger war bis zu seinem letzten Athemzuge in Wahrheit die Seele des Instituts. Er feierte nicht, wenn das Bureau abgeschlossen wurde — er stand im Dienste der sich selbst gestellten Lebensaufgabe jede Stunde des Tages — für ihn war es keine traurige, sondern eine erhebende und selbstverständliche Wahrheit: ohne Urlaub werden wir geboren. Das gab seinem Wesen den Schein des Rastlosen — aber es war die Rastlosigkeit des Genies, des schaffenden Künstlers, der von Schöpfung zu Schöpfung eilt, nicht das Taumeln von Plan zu Plan des Zerstreuten und Schwachen. Man denke nur an die Summe von Arbeit, welche das Central-Institut selbst forderte, dessen üppiges und doch ganz gesundes Wachsthum, bei gerade nicht zu reichlich bemessenen Mitteln, die Bewunderung aller Verständigen gewann, und dazu dann diese Fülle von Zweiginstituten, Schulen und Museen, mit welchen, wie mit einem Netz, der österreichische Staat überzogen wurde. Wo immer lebendige Keime oder selbst nur Traditionen einer kunstgewerblichen Technik entdeckt wurden, da trat planmässige Fürsorge und Pflege sofort ein, und immer war der Leiter des Oesterreichischen Museums Seele und Mittelpunkt jedes fördernden Schaffens. Sein Auge war ebenso feinfühlig für das Schöne wie sein Ohr feinhörig für die ökonomischen Bedürfnisse jedes Landes und jeder Landschaft. Man wird fragen: War denn das Alles persön-

liche That? standen ihm denn nicht geschulte, treffliche Arbeiter zur Seite? Wer wollte dies läugnen! Aber ich glaube, es erhöht den Ruhm des Feldherrn, wenn er mit genialem Blick für jede einzelne Aufgabe die rechte Kraft herausfindet, jede Individualität an die rechte Stelle stellt. Seine Sorge blieb aber nicht haften bei den augenblicklichen Bedürfnissen. Er wusste, dass diese Institution wesentlich nur eine Geburt seines Kopfes, er konnte ihr Dasein nur sichern, wenn er für sie das auf Verständniss beruhende Interesse in der Menge weckte, und wenn er Kräfte heranzubilden suchte, die zunächst unter seiner Führung in seinem Geiste mitarbeiteten. So wurde er zum Agitator im vollsten und edelsten Sinn. Die Donnerstags-Vorlesungen warben dem Museum einen mächtigen, gebildeten und bald verständnissvollen Freundeskreis; die als Organ des Museums gegründeten Mittheilungen des österreichischen Museums versammelten die Fachleute zu gemeinsamem Wirken und wurden Mitbegründer einer reichen und gediegenen kunstgewerblichen Litteratur. Und schliesslich, damit diese Bewegung in ein tiefes Bett geleitet werde, begann er mit der Herausgabe der Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Als rein gelehrtes, bloss auf den Forscher zielendes Unternehmen war die Herausgabe nicht geplant: er wollte auch dem Künstler, dem Kunstindustriellen, dem ernsten Kunstfreund die Bekanntschaft mit dem Gange kunsttechnischer Enwicklung vermitteln. Vielleicht ging hier sein Gedankenflug zu hoch; der moderne Künstler meint, die theoretische Bildung verderbe seine schöne Praxis — und so lohnte das Zugeständniss an den Laien der Wissenschaft nicht den Abbruch, der dem Gelehrten damit widerfuhr. Der Herausgeber mag das gefühlt haben; die Correctur trat bald ein und Ausgaben wie die Lionardo's von Ludwig bewiesen, wie man dem Fachmann gerecht werden könne, ohne den Versuch der Laienbildung opfern zu müssen. Für Vertiefung der kunstgeschichtlichen Bildung, für eindringenderes Verständniss des Entwicklungsganges haben diese Quellenschriften viel gethan und die vorhandenen achtzehn Bände bleiben ein dauerndes Denkmal der Ehre des Herausgebers und jenes Mannes, der stets bereit war, von seiner mächtigen Stellung aus alle Intentionen Eitelberger's zu fördern: Stremayer's. Welche Regierung oder Akademie wird es übernehmen, das Begonnene fortzusetzen? —

Wenn die rastlose Arbeit des Leiters des Museums die gelehrte Forscherarbeit in den Hintergrund drängte, so doch nicht die Thätigkeit des Lehrers. Eitelberger war Lehrer im ausgezeichnetsten Sinne des Wortes. Manche mag es geben, die mit abgeschliffenerer Rede, mit kräftigerem Pathos vom Katheder aus die Zuhörer bewirten, kaum Jemanden, der in stärkerem Maasse zu wirken vermag! Dieser merkwürdige Mann war ein ebenso trefflicher Kenner der Menschen — wie der Kunstwerke. Er forschte bei den Menschen nicht nach ihren Schwächen, sondern nach ihren Vorzügen und wo immer er einen triebkräftigen Keim fand, den entwickelte er in der dem Naturell entsprechenden Art — unbekümmert um eigene Neigung oder Abneigung. Dazu seine Methode, die wieder seiner universell angelegten Natur entsprach. Wie in ihm der Historiker, der Kenner, der Aesthetiker harmonisch sich zusammenschloss,

so war diese Harmonie der verschiedenen Richtungen auch sein pädagogisches Ideal. Er wusste, dass auch der fleissigste Urkundenforscher ohne inneres Verhältniss zur Kunst, ohne ein geschultes Auge, ohne einen tiefgründigen Zug des Denkens, auch wenn er noch so viele Künstler-Urkunden auffände, noch lange kein Kunsthistoriker sei und dass dies auch der beste Kenner nicht ist, wenn ihm die tiefgehende geschichtliche und archäologische Erziehung mangelt. Der Zug und die Neigung nach der einen oder anderen Richtung hin kündet sich später von selbst an und bestimmt dann die Eigenart selbstständiger Wirksamkeit. So zog er Schüler heran, die auf den verschiedensten Gebieten zu wirken fähig waren — als Lehrer und als Praktiker. Diese Erfolge rechtfertigen seine Methode — die auch auf das im Kunstwerke hinwies, was sich nicht mit den Händen greifen lässt, die das Kennerthum nicht in Missverständniss der Absichten eines hochverdienten edlen Kunstfreundes auf die Kenntniss einiger individueller Zeichenschnörkel gründete und die über der historischen Erziehung nicht die philosophische Bildung vernachlässigt sehen wollte. Wir hätten wohl ein kostbares Denkmal seiner vertieften Kunstauffassung erhalten, wäre es ihm gegönnt gewesen, seine Vorlesungen über »Theorie der Kunst« seiner Absicht entsprechend für den Druck umzuarbeiten. Der Tod schnitt die Arbeit ab — mögen uns mindestens die vollendeten Capitel: »Ueber die Lebendigkeit im Kunstwerk« und »Ueber Naturwahrheit« nicht vorenthalten bleiben!

Seine Wirksamkeit als Lehrer war nicht abgeschlossen im Hörsaal; der Schreiber dieser Zeilen nennt sich mit Stolz einen Schüler Eitelberger's und doch war ihm nie das Glück gegönnt, im Hörsaal der Universität zu den Füssen des verehrten Mannes zu sitzen. Aber von dem Augenblicke, da er, nach Abschluss seiner geschichtlichen und philosophischen Studien, sich um einen Rath an ihn gewandt, war er ihm ein Berather seiner Studien und seiner Arbeiten während des mehrjährigen Aufenthaltes in Italien — seine Fürsorge rief ihn dann an das Oesterreichische Museum, wo er das Glück hatte, durch zwei Jahre als Custos zu wirken, im Sinne des Lehrers die rein theoretischen Studien durch tiefern Einblick in der Kunstpraxis selbst abzurunden.

Mit schönem Stolz durfte Eitelberger von sich sagen: »Fast alle die heutigen Tags auf diesem (kunstgeschichtlichen) Gebiete in Oesterreich wirken, sind meine Schüler gewesen, und auch diejenigen, welche es nicht waren, werden kaum bestreiten, wie freudig und neidlos ich bemüht war, jedes kunsthistorische Streben, das der Beachtung werth schien, zu fördern« (Ges. Schriften I. Vorwort). Und nicht blos in Oesterreich. Diese Zeilen sind in Strassburg geschrieben und zu jenen, die sich freudig als Schüler Eitelberger's bezeichnen, gehört Robert Vischer in Breslau, Justus Brinkmann in Hamburg, Hugo Tschudi in Berlin.

Die leidenschaftliche Hingebung, mit der Eitelberger als Lehrer und als Leiter des Museums wirkte, hinderte nicht, dass er an seiner Selbstbildung bis in die letzten Tage der Krankheit rastlos arbeitete. Wie beschämte dieser Mann, dem das Alter bereits genaht war, den körperliches Leiden so oft quälte, so viele der Jungen, durch seinen Eifer der Wissenschaft im weitesten Um-

fang zu folgen. Kein in einer Cultursprache geschriebenes Werk auf dem Gebiete der Archäologie, Kunstgeschichte, Philosophie, Geschichte, National-Oekonomie erschien, ohne dass es den Weg auf seinen Arbeitstisch gefunden hätte. Er prüfte Alles und freute sich innig, wenn aus dem Spreu, das oft überwog, ein gutes Korn herausgelesen werden konnte.

Das Freie, Grosse, im höchsten Sinne Humane, was den Lehrer und Forscher kennzeichnete, war auch dem Glaubensbekenntniss des Politikers eigen. Sein Patriotismus war der der That. »Unter allen Verhältnissen und in allen Fragen habe ich nie jenen Gesichtspunkt aus dem Auge verloren, meinem Vaterlande zu nützen, dem ich mit allen Fibern meines Geistes förderlich zu sein bemüht war« durfte er mit Recht von sich selber rühmend sagen. Dem modernen nationalen Hexensabbath begegnete er mit den stolzen Worten: »Mir, der ich im vormärzlichen Oesterreich aufgewachsen bin, ist die österreichische Monarchie ein untheilbares, unzerreissbares Ganzes, für welches die pragmatische Sanction als ein über allen parlamentarischen und nationalen Parteien stehendes Staatsgrundgesetz gilt.« Das Bekenntniss ist wiederholt in seiner tapferen Schrift: »Ein Ausflug nach Berlin im Frühjahr 1882«. Und dieses sein Oesterreich war ein deutsches. Wiederholt gab er seinem Schmerze über die Wendung, welche die Politik in Oesterreich seit der Aera Taaffe nahm, Ausdruck. »Die Deutschen werden in Schule, Kirche und Verwaltung verdrängt, soweit es möglich ist. Die Zustände sind ärger, als es die deutschen Zeitungen berichten« klagte er noch vor einem Jahre in einem Briefe an den Verfasser dieser Zeilen. Wer so unumwunden sein Glaubensbekenntniss ausspricht, wer sich durch sein ganzes Leben in so schroffen Gegensatz zu neupatriotischem, gleich jungösterreichischem Streberthum und dem innerlichst destructiven Geist der immer üppiger aufschiessenden Factionen und Factiönchen gesetzt hat, der hätte vor Missdeutung sicher sein sollen, wenn seine Forderungen mit einem vereinzelten Paragraphen des liberalen Parteiprogramms in Conflict geriethen, wie dies bei seiner Forderung: Herabsetzung achtjähriger Schulpflicht zu Gunsten des gewerblichen Unterrichts, der Fall war. »Wie die Zielpunkte des Volksschulunterrichtes, so liegen auch die Fragen der Reform des Volksschulgesetzes über den Parteien des Tages.« Frühe Wehrhaftmachung in dem schweren Kampfe um das Dasein, den die Menge zu kämpfen hat, das war der Ausgangspunkt seiner Forderung, und wenn er hier zusammentraf mit Männern, deren Name der Deutsche nur mit Bitterkeit ausspricht, wie den Belcredi's, so haben die Beweggründe beider Forderungen die Forderungen selbst von einander scharf geschieden. Niemals hat er mit der Macht geliebäugelt, war dieselbe im Besitz einer einzelnen Persönlichkeit oder einer Partei. Und es ist viel leichter ein hartköpfiger Doctrinär zu sein, als den unbeugsamen Muth der freien Meinung, den steifen Nacken im Dienste des Rechts und des Guten selbst der — eigenen Partei gegenüber zu wahren. Mit Feinden kämpft man freieren und leichteren Herzens als mit Freunden. — So war er in Allem ein Ganzer und Tüchtiger und die Verschmelzung der einzelnen Züge und Thätigkeitssphären eben Eigenthum und Aeusserung der genialen Per-

sönlichkeit, deren Wirken der Geschichte angehört. Und mit jenen erwählten Werkzeugen des geschichtlichen Fortschritts war ihm als unverlierbares Gut gegeben die Begeisterung, die sich selbst ganz über die Sache vergisst; die hat in ihm selbst den schwächlichen Körper bezwungen, seinem Geiste Kraft, Frische, Elasticität bewahrt. Sein letztes Werk, wenige Wochen vor seinem Tode entstanden, der Organisationsentwurf für ein in Wien zu gründendes Gypsmuseum, war ein Muster von Sachverständniss und Klarheit. Nun ist sein Wort verstummt, sein edles, aneiferndes Handeln reisst die Säumigen nicht mehr mit, spornt die Trägen nicht mehr an — seine Ideen zeigen nicht mehr den Weg, der zu wandeln. Er ist still geworden, den wir uns nur als rüstig Wirkenden zu denken vermochten. Sein Andenken freilich wird dauern — würde dauern auch ohne Denkmal aus Stein oder Erz.

Non omnis moriar multaque pars mei
Vitabit Libitinam . . .

Wer die Geschichte des gewerblichen Aufschwungs in Oesterreich und selbst in Deutschland einstens schreibt, wird ihm das ausführlichste und glänzendste Capitel widmen müssen; für die Fortentwicklung unserer Wissenschaft hat er als Forscher und als Lehrer den Besten gleich gearbeitet. Auch dann, wenn wir von den Banden persönlicher Dankbarkeit uns frei machen, fordert seine That zu einer so hohen Anerkennung heraus, wie wir sie nur den Bahnbrechern der kunstgeschichtlichen Disciplin schulden und entgegenbringen.

Strassburg i. E., im Mai 1885.

Hubert Janitschek.

Michelangelo's Leda nach alten Stichen.

Von **Karl Woermann.**

Die Frage, ob das Gemälde der Leda, welches in den Vorrathsräumen der Londoner Nationalgalerie aufbewahrt wird, das vielbesprochene Bild Michelangelo's selbst oder nur eine Copie nach demselben sei, ist noch nicht als endgültig entschieden anzusehen. Reiset, welcher zuerst in der Gazette des Beaux Arts (XV, 1877, p. 246 ff.) mit guten Gründen für die Originalität des Londoner Bildes eintrat, nannte gleichwohl am Eingange seines Artikels seine Idee noch »une idée folle mais dominatrice«. Die Direction der Londoner Sammlung scheint das Bild ebenfalls für echt zu halten. Unsere Biographen Michelangelo's, welche es nicht gesehen haben, besonders Grimm und Springer, drücken sich sehr reservirt in dieser Beziehung aus. Herr Dr. J. P. Richter, dessen Ansicht ich schriftlich erbat, sprach sich gegen die Echtheit aus.

Nun hatte Herr Director Burton die grosse Güte, mir vor Kurzem eine Photographie des Bildes zu schicken, nach welcher ich zunächst constatiren konnte, dass die Londoner Composition der Leda mit dem Schwane genau mit derjenigen des Dresdener Bildes übereinstimmt, welches von jeher für eine Copie nach Michelangelo's Gemälde gegolten hat, übrigens, wie die Eichenholztafel, auf der es gemalt ist, und wie seine Malweise beweist, von niederländischer Hand, ja, wie Hübner's Katalog andeutet und wie auch Bode nicht für unmöglich hält, vielleicht von Rubens' eigener Rand herrührt, der das Original, als er bald nach 1620 in Paris arbeitete, jedenfalls noch in Fontainebleau gesehen haben und daher dort auch copirt haben könnte. Nur der Hintergrund ist auf dem Dresdener Bilde ganz verändert, er ist in eine reiche, niederländisch aufgefasste Landschaft mit üppigem Blumenvordergrund verwandelt worden. Gerade für das mit dem Hintergrunde zusammenhängende Beiwerk kann das Dresdener Bild daher nicht als Zeuge, angerufen werden, also auch nicht dafür, dass das Ei und die Zwillinge

welche auf ihm so wenig, wie auf dem Londoner Bilde sichtbar sind, auch dem Original gefehlt haben müssten.

Im übrigen stützen die beiden Bilder sich natürlich gegenseitig, wenigstens insoweit, als sie uns die Composition Michelangelo's veranschaulichen; und eine weitere Stütze erhält diese Anschauung, wie wir sehen werden, von anderer, noch nicht beachteter Seite.

Verweilen wir jedoch zunächst noch einen Augenblick bei dem Londoner Bilde. Gegen seine Identität mit Michelangelo's Original könnte zunächst der Umstand sprechen, dass dieses nach de Piles' ausdrücklichem Zeugniss (Abrége, 2. Ed., Paris 1715, p. 214) unter des Noyers, dem Staatsminister Ludwigs XIII., verbrannt worden ist. Dafür, dass der Verbrennungsbefehl nicht ausgeführt worden sei, hat man sich seither auf Mariette berufen (Abcdario, Ed. Paris 1851 ff. I p. 224), welcher erklärte, dass er es in einem Zustande, »dass an unzähligen Stellen nur die Leinwand übrig geblieben«, wieder auftauchen gesehen, dass es darauf restaurirt und nach England geschickt worden sei. Allein schon P. Mantz (Gaz. d. B. A. XIII, 1876, p. 159) hat darauf aufmerksam gemacht, dass Mariette, der hundert Jahre später lebte, sehr wohl eine alte Copie für das Original angesehen haben könnte.

Ferner kann man gegen die Originalität des Londoner Bildes geltend machen, dass Michelangelo's Gemälde sowohl nach dem Zeugniss Vasari's (Ed., Mil. VII p. 202), als nach demjenigen Condivi's (Ed. Pisa 1823, p. 53) ausser der Leda und dem Schwane noch, vorgreifend, die Geburt der Dioskuren aus dem Ei dargestellt habe.

Diesen Einwand hat neuerdings Ad. Michaelis, der ausgezeichnete Archäologe der Strassburger Universität, in seinem interessanten Aufsatz über das antike Vorbild der Leda Michelangelo's (Strassburger Festgruss an Anton Springer, Berlin u. Stuttgart 1885, S. 37) durch den Hinweis auf Enea Vico's Stich der Leda, auf dem weder von dem Ei noch von den Dioskuren etwas zu sehen ist, zu entkräften gesucht; und Michaelis hat an dieser Stelle auch die Photographie des Londoner Bildes publicirt.

Das lehrreiche Ergebniss des Michaelis'schen Aufsatzes, dass nämlich ein in Gemmen und auf Sarkophagen erhaltenes, seinerseits auf ein Gemälde zurückgehendes antikes Relief das Vorbild der Composition Michelangelo's gewesen sei, bleibt natürlich voll bestehen, einerlei ob das Londoner Bild Original oder Copie ist und einerlei ob das Ei und die Dioskuren auf Michelangelo's Original dargestellt waren oder nicht. Jeder Kunsthistoriker wird dem feinsinnigen Archäologen für seine Publication von Herzen dankbar sein.

Seine Ansicht aber, dass Vasari und Condivi sich in der Be-

schreibung des Bildes geirrt haben und die Möglichkeit, sich hierfür auf den Stich des Aeneas Vico zu berufen, glaube ich widerlegen zu können. Der Zweck dieses Aufsatzes ist gerade nur, zu beweisen, dass kein Gemälde der Leda für das Original Michelangelo's angesehen werden kann, welches das Ei und die Zwillinge nicht zeigt oder gezeigt hat.

Dass der Stich Vico's (Bartsch XV, p. 294 No. 26) auf eine Leda Michelangelo's zurückgehe, behauptet Bartsch zwar; aber der Stich selbst bietet hierfür nicht die geringsten Anhaltspunkte. Kein »Michelangelus pinxit« oder »Michelangelus invenit« ist auf ihm zu entdecken. Er enthält vielmehr nur die Bezeichnung AEN. V. P. MD. XL. VI.; und diese Inschrift spricht eher gegen, als für eine Vorlage Michelangelo's. Vor allen Dingen aber ist die Composition der Leda mit dem Schwane, auch abgesehen von dem landschaftlichen Hintergrunde, auf diesem Stiche recht verschieden von der Composition, die uns auf den Gemälden in London und Dresden entgegentritt. Leda's Kopf zeigt eine andere Gestalt und eine andere Haltung; auch fehlen ihm das Diadem und die Flechten; Leda's vorderer Arm (wegen der Gegenseitigkeit des Stiches kann ich ihn nicht als den rechten oder linken bezeichnen) ist nicht wie auf den Gemälden, im Ellenbogen rechtwinkelig zurückgebeugt, sondern hängt, ebenfalls etwas zurückgelegt, gerade herunter; die Schwingen des Schwanes sind kleiner und nüchterner behandelt; vor allen Dingen aber schmiegt sein Hals sich nicht, wie auf den Gemälden, fest an den Leib und die Brust der Leda an, sondern entfernt sich im Bogen von ihrer Brust; und nur sein Schnabel berührt, wie auf den Gemälden, zum Kusse ihre Lippen. Gerade dieses Motiv gibt dem Stiche ein völlig verschiedenes Ansehen.

Gesetzt selbst, der Stecher hätte Michelangelo's Gemälde frei benutzt, so könnte es solchen Freiheiten gegenüber nicht Wunder nehmen, wenn er auch das Ei und die Dioskuren fortgelassen. Aber die Composition ist so verschieden, dass wir sie überhaupt nicht in directe Beziehung zu dem Gemälde setzen dürfen. Hat ihr eine Zeichnung Michelangelo's zu Grunde gelegen, so ist es eine andere Zeichnung, als diejenige zum Gemälde gewesen. Viel wahrscheinlicher aber ist es, dass Vico's Stich überhaupt selbständig auf das antike Relief zurückgeht, welches auch Michelangelo zu seinem Gemälde begeistert hat.

Wie nun aber, wenn es andere alte Stiche gäbe, welche sich selbst inschriftlich auf Michelangelo zurückführten, in der Composition der Leda und des Schwanes genau mit den Gemälden übereinstimmten und ausserdem, das Zeugniss der Biographen Michelangelo's bestätigend, das Ei und die Dioskuren zeigten? Solche alte Stiche gibt es in der That. Das Dresdener Kupferstichcabinet besitzt ihrer drei. Heinecken, der

seine Studien in Dresden machte, hat sie in seinen »Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen«, Leipzig 1768, I, S. 402—403, kurz beschrieben. Den späteren Kennern scheinen sie entgangen zu sein. Bartsch nennt sie nicht und kennt sie nicht. Passavant (VI, Leipzig 1864, p. 43) nennt wenigstens einen von ihnen; aber gekannt hat er auch diesen nicht. Er beschreibt ihn unter ausdrücklicher Berufung auf Heinecken, aber unter missverständlicher Wiederholung der Beschreibung dieses Kenners. Es ist die höchste Zeit, dass diese alten Stiche in die Michelangelo-Litteratur eingeführt werden. Es sind die folgenden:

1) (Heinecken 1a) Breite 0,420, Höhe 0,315 M. Leda liegt im Profil nach rechts gewandt, (den Gemälden gegenüber also gegenseitig) halbaufrecht auf ihrem Lager, mit dem Rücken an eine Lehne gestützt, die mit derselben grossen Draperie behängt ist, welche als Vorhang auch den ganzen Hintergrund füllt. Ihr leicht dem Schnabel des Schwanes entgegengebeugter Kopf ist mit Flechten und einem Diadem geschmückt. Der rechte Oberarm ist auf die Rücklehne ihres Lagers gelegt, der Unterarm fällt im rechten Winkel herab. Mit der Hand des linken Arms berührt sie den emporgezogenen rechten Oberschenkel. Der Schwan steht zwischen ihren Beinen. Sein Hals legt sich fest an ihren Bauch und ihre Brust. Sein Schnabel berührt ihre Lippen. Rechts unter dem unteren Schwanenflügel liegt ein grosses Ei, auf dem man in Umrissen eine embryonische Kindergestalt erkennt. Ueber den Füssen der Leda aber sieht man hier, noch innerhalb des durch den Vorhang abgegrenzten Raumes, die beiden Dioskuren als nackte Zwillingsknaben, mit geschlossenen Augen in traumhaften Stellungen. Der hintere von ihnen führt seine eine Hand zu seinem Munde empor.

Vorn in der Mitte steht die Inschrift (die nach Heinecken in anderen Abdrücken fehlt; nach Passavant befindet sich ein solcher in Wien):

»Formosa haec Leda est, cignus fit Juppiter, illam
Comprimit, hoc geminum quis credat parturit ovum.
Ex illo gemini pollux cum castore fratres
Ex isto erumpens Helene pulcherrima prodit.

Links in der Ecke steht: MICHAEL ANGELVS INVENTOR; darunter eine ganz feine Bezeichnung, welche Heinecken (und Passavant nach ihm) C. A. las, in Wirklichkeit aber C. B. gelesen werden muss und im C. noch ein kleines J. enthält. Die Buchstaben J. B. C. finden sich in den Monogrammen des Joannes Baptista de Cavalleriis, der Verschiedenes nach Michelangelo gestochen hat. Für unmöglich möchte ich es auch nicht erklären, dass dieser Meister der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts das Blatt gestochen habe; doch ist seine Hand keines-

wegs deutlich in unserem ausgezeichneten Stiche zu erkennen, und sein Monogramm ist in der Regel auch anders. Vielleicht könnte man den Stecher ebensowohl in der Schule von Fontainebleau (Bartsch XVI), als in der römischen Schule suchen. Derselbe könnte das Bild Michelangelo's dann in Fontainebleau selbst gestochen haben. Dem 16. Jahrhundert gehört es jedenfalls an; und ein tüchtiger Meister mit bereits voll ausgebildeter Schraffirung ist er unter allen Umständen.

2) (Heinecken 1), Breite 0,405, Höhe 0,278 M. Dieser Stich zeigt in allen Stücken genau dieselbe Composition, wie der vorige. Nur ist er gegenseitig im Verhältniss zu diesem, zeigt die Composition also von derselben Seite, wie die Gemälde. Die Strichlagen sind nicht genau copirt; dass dieser Stich aber eine Copie nach dem vorigen ist, scheint daraus hervorzugehen, dass er schwächer ist, als dieser, und dass durch seine Einfassungslinie oben ein Stück des Vorhanges, welches der Stecher also ausgelassen hat, abgeschnitten worden ist. Heinecken hielt gleichwohl diesen Stich für ein Original und hielt es sogar nicht für ausgeschlossen, dass Marc Anton sein Urheber sei. Er trägt die Inschrift MIHAEL (sic) ANGELVS. INV. Auf unserem Abdruck steht sie in der Mitte, hinter der Ferse der Leda. Nach Heinecken gibt es auch Abdrücke, auf denen sie links unten in die Ecke gerückt ist.

3) Heinecken 1b). Breite 0,140; Höhe 0,093 M. Dieser bedeutend kleinere und rohere Stich zeigt die Composition, ebenfalls mit dem Ei und den Dioskuren, von derselben Seite, wie der vorige. Unten rechts trägt er den Buchstaben S, den Heinecken auch in diesem Falle auf Etienne Delaune (Stephanus) deuten zu dürfen glaubte. Doch führt Robert-Dumesnil ihn im Werke dieses Meisters nicht auf; und in der That erscheint er, wenngleich gerade Delaune ihn in Fontainebleau nach dem Original hätte anfertigen können und wir seine Urheberschaft nicht ganz abweisen wollen, doch eher nur als die Copie eines schwächeren Meisters nach einem der vorigen Stiche.

Mögen diese drei Stiche direct nach Michelangelo's Gemälde oder Carton angefertigt, oder mögen zwei von ihnen nur Copien sein, jedenfalls beweisen sie, dass Michelangelo eine Leda mit dem Schwan und dem Ei und den Dioskuren componirt hat.

Kehren wir nun zu den Zeugnissen Vasari's und Condivi's zurück, und verstärken wir diese noch nachdrücklichst durch das Zeugniss Benedetto Varchi's in seiner Leichenrede auf Michelangelo (übersetzt von Ilg im Anhang zu K. Valdek's deutscher Ausgabe des Condivi, Wien 1874, S. 109), der ebenfalls »der Eier, aus denen Castor und Pollux hervorgingen«, bei Nennung der Leda gedenkt, und betonen wir dazu noch einmal, dass gerade die genannten drei Stiche in der genauen

Uebereinstimmung ihrer Hauptcomposition mit den Gemälden in London und Dresden beweisen, dass sie auf das Gemälde Michelangelo's zurückgehen, so werden wir der übereinstimmenden Aussage von drei Schriftquellen und drei Kunstdenkmälern gegenüber unsere Behauptung, dass Michelangelo's Darstellung der Leda in der That das Ei und die Dioskuren gezeigt habe, für voll bewiesen ansehen dürfen.

Dass die drei Schriftsteller sich nicht genau übereinstimmend und überhaupt etwas ungenau ausdrücken, thut dabei nichts mehr zur Sache. Die Stiche beweisen ja, wie ihre Aussage gemeint ist.

Folgt hieraus nun aber, dass das Londoner Gemälde, weil das Ei und die Dioskuren ihm fehlen, nicht das Original Michelangelo's sein oder sagen wir gewesen sein könne? Es ist nicht meine Absicht, diese Behauptung aufzustellen. Mariette könnte ja doch recht gehabt, der Verbrennungsbefehl könnte ja wirklich nicht ausgeführt worden sein, das restaurirte Exemplar könnte ja wirklich nach England geschickt worden sein. Wenn das Bild zu Mariette's Zeiten schon so ruinirt war, dass an unzähligen Stellen nur noch die blosse Leinwand sichtbar war, so kann schon die alte Restauration das Ei und die Dioskuren vollends beseitigt haben; und keine spätere Rückrestauration wird sie haben zurückbringen können. Haben wir doch in unserer Dresdener Galerie das Beispiel der schönen Venus, die wir mit Morelli dem Giorgione zurückgeben, vor Augen. Die alte Schriftquelle bezeugt, dass ein Amor zu ihren Füssen gesessen. Es ist jetzt nichts mehr von ihm zu sehen. Zum Glück aber steht es actenmässig fest, dass er wegrestaurirt worden, weil doch schon nicht viel mehr von ihm übrig gewesen sei.

Ob das Londoner Bild als das Original anerkannt werden kann, wird sich nur stilkritisch vor dem Gemälde selbst entscheiden lassen. Ich werde mit meiner Ansicht darüber zurückhalten, bis ich London einmal wieder besucht haben werde. Es war mir heute nur darum zu thun, die beschriebenen drei Stiche in die Michelangelo-Litteratur einzuführen und aus ihnen in Verbindung mit den Schriftquellen den Nachweis zu führen, wie Michelangelo's Gemälde in seiner ursprünglichen Gestalt ausgesehen haben muss.

Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau.

Von Dr. **Marian Sokolowski.**

Bekanntlich kann man die reichhaltigen und werthvollen Renaissancedenkmäler Krakaus eintheilen in solche, welche der deutschen und solche, welche der italienischen Kunstrichtung angehören. Für die wissenschaftliche Behandlung der Denkmäler der ersten Art ist bereits manches geschehen; was die Geschichte der italienischen Denkmäler betrifft, so sind noch die ersten Grundlagen zu schaffen. Selbstverständlich geschieht dies am besten, wenn man zunächst die Personalien der in Krakau beschäftigten italienischen Künstler nach den handschriftlichen und gedruckten Quellen feststellt. Die ersten Ergebnisse dieser Arbeit sollen auf den folgenden Blättern mitgetheilt werden; es ist mir eine angenehme Pflicht hervorzuheben, dass ich bei meinen Forschungen hauptsächlich durch mehrere werthvolle Mittheilungen Milanesi's unterstützt worden bin.

Der Einfluss der italienischen Renaissancearchitektur zeigt sich in Polen weit früher als in Deutschland, früher sogar als in Oesterreich, welches bekanntlich die architektonischen Kunstformen der Renaissance zuerst unter den deutschen Ländern annahm. Wanderungen italienischer Maurer und Stuckarbeiter, welche in Deutschland erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beginnen, kann man in Polen schon mit dem Anfange des Jahrhunderts feststellen [1]).

Diese frühen Beziehungen zu Italien waren indess durch noch frühzeitigere Einflüsse des italienischen Humanismus vorbereitet, besonders durch den berühmtesten unter den in Polen wirkenden ausländischen

---

[1]) Nach den städtischen Consularacten war Johann, Sohn Francisco's, Italiener aus Brixen, der erste, welcher in Krakau in italienischer Sprache den Eid abgelegt hat: »Primus hic lingua itala juravit«, um die bürgerlichen Rechte zu erlangen (1506). Vgl. Ms. Acta consul. Cracov. 1. 1989.

Gelehrten, durch Filippo Buonacorsi, genannt Callimachus. Dieser war im Jahre 1470 nach Polen gekommen und wirkte dort als Erzieher der Söhne König Kasimir's IV. Er wurde in dieser Stellung von massgebendem Einfluss auf die geistige Richtung, welche der spätere König Sigismund einschlug und während seiner ganzen Regierungszeit (1507 bis 1548) festhielt. Die Neigung des Hofes zur italienischen Renaissancecultur trat noch entscheidender hervor, nachdem Sigismund sich mit Barbara Zapolia, der Schwester des Königs Johann Zapolia (1512 † 1515) von Ungarn vermählt hatte und hierdurch mit dem Lande in Verbindung getreten war, welches unter allen cisalpinen Ländern am frühesten von der italienischen Renaissance beeinflusst wurde.

Sigismund I. beschloss nach seinem Regierungsantritt, den aus dem 15. und theilweise aus dem 14. Jahrhundert stammenden Schlossbau im italienischen Palaststil weiter auszuführen. Auch in Bezug auf die kirchliche Architektur brach er mit den vorhandenen Traditionen; die Grabcapelle, die er für sich und seine Familie in der Kathedralkirche errichten liess, ist in Bezug auf Form und Geist im reinsten Renaissancestil gehalten; Essenwein hat sie mit Recht die Perle der Renaissance diesseits der Alpen genannt [2]).

Der Baumeister des Schlosses war ein Florentiner, nämlich Francesco Lori, Sohn des Filippo Lori, oder della Lora und dessen Gemahlin Angela, Tochter des Baltimelli von Settignano [3]). Franciscus Lori stammte aus einer Künstlerfamilie. Unter der Regierung des Papstes Paulus II. Barbo und Sixtus IV. della Rovere in den Jahren 1472 bis 1474 waren zwei Künstler dieses Namens, Francesco und Antonio, beide Söhne Bartolomeo Lori's oder della Lora aus Florenz, in Rom bei dem Bau der Marcuskirche, der Vaticanischen Basilika und der Fontanna Trevi, unter der Leitung Leo's Baptista Alberti's und Bernardo Rosellino's thätig [4]). Unser Franciscus hat Florenz im Jahre 1509 verlassen und vor der Abreise seiner Frau ein Haus vermacht [5]). Er ist gestorben in Krakau im Jahre 1516 [6]); in seinem Testament vom 15. April 1515 hat er seine Frau als Erbin eingesetzt [7]). Er hinterliess

---

[2]) Essenwein, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau. Leipzig 1869, S. 91.

[3]) Briefliche Mittheilung Gaëtano Milanesi's, aus d. R. Archivio di stato di Firenze.

[4]) Müntz, Les Arts à la cour des papes pendant les XV et le XVI s. T. II. Paris 1879, p. 21, 22 u. T. III; 1882 p. 77 u. 78.

[5]) Mittheilung Milanesi's.

[6]) Als Opfer der Seuche. Vgl. Jodoci Ludovici Decii, De Sigismundi regis temporibus, p. 118.

[7]) Fà di 25 di Aprile 1515 una donazione ad Angelica sua moglie e figlia

einen Adoptivsohn Johann, von welchem in den Krakauer städtischen Acten öfters die Rede ist [8]).

Am schönsten und bedeutendsten unter den Theilen des Schlosses, welche damals errichtet wurden, ist ein von zwei Seiten, mit Galerien, nach italienischer Art, in drei Stockwerken umgebener Hof; die übrigen zwei Seiten blieben damals unausgeführt. Die ersten zwei Stockwerke werden getragen von sehr schlanken und mit Bogen verbundenen, jetzt in Arcaden vermauerten Säulen mit glatten Schäften, attischen Basen und zierlichen mannigfaltigen jonischen Capitellen. Diese Galerien sind mit Kreuzgewölben bedeckt. Eiserne Schliessen haben den Halt vermittelt, da die dünnen Säulen dem Gewölbeschub keinen ernsten Widerstand hätten leisten können. Im dritten Stocke hatten die Säulen eine doppelte Höhe, waren in der Mitte mit fein gearbeiteten, durchgebohrten Ringen oder Knoten umgeben und trugen oben ein Gebälk. Diese letzte Galerie war nicht gewölbt, aber mit einem cassettirten und mit vergoldeten Rosetten »italico moro« geschmückten Plafond gedeckt [9]). Dieser ganze Hof erinnert in den mit feinen Archivolten eingefassten Bogen, in seinen Proportionen, vor allem in der leichten, graziösen Bauart, an einen Bau, den Rosellino in Pienza ausführte, nämlich an den Hof des Palazzo Piccolomini [10]). Zwischen verschiedenen Renaissancemotiven, einige Thüren- und Fenstereinfassungen zeigen noch eine Mengung der Gothik mit der Renaissance, andere wieder sind mit cannelirten Architraven und Pilastern eingefasst und manchmal haben in der Länge der Chambralen die einfachen Verzierungen von den sich wiederholenden eingeritzten Kreisen. Das ziemlich schwere Satteldach, den klimatischen Bedürfnissen des Landes angepasst, war mit bunt glasirten Ziegeln, von welchen man neulich beträchtliche Reste gefunden hat, gedeckt und polichromisch ornamentirt. Um das Gebälk nicht unmittelbar auf den zierlichen jonischen Capitellen der Säulen des dritten Stockes ruhen zu lassen, hat man zwischen diesen und dem Gebälk eine Art von steinernen Kegeln eingeschoben, welche diese Galerie noch erhöhen und noch leichter und luftiger machen. Die Säle waren inwendig ausgemalt und decorirt von Hans Dürer, einem Bruder

---

del fu deto Balcinelli da Settignano, dell uso e usufrutto di suoi lavori. Milanesi aus d. Archivio di stato.

[8]) Ms. Acta consul. cracov. 5. 399.

[9]) Tercinsque ambitus est columnis altis elevatisque munitus aureis quosque rosis decoratus. Diarii et earum que memoratu digna in splendissimis, potentissimis Sigismundi etc. et serenissime Dominae Bonae etc. nuptiis gesta. Per. J. L. Decium Wissenburg. Descriptio. 1518.

[10]) Vgl. Holtzinger, Pienza. Aufgenommen und gezeichnet von den Architekten Mayreder und Bender. Allgem. Bau-Zeitung, 1882, Taf. 21.

Albrecht's [11]), und fast alle Thüren waren mit lateinischen Inschriften in vergoldeten Buchstaben versehen [12]). Ludovicus Jodocus Decius aus Weissenburg im Elsass, Secretär des Königs, sagt, dass alles noch zur Zeit Sigismund vorbereitet war, um diesen Bau zu vollenden und dass mit diesem, wenn er einmal vollendet sein werde, keine andere Residenz sich messen würde [13]).

Der Architekt, welcher die oben erwähnte Capelle erbaut hat, war gleichfalls ein Florentiner, Bartolomeo Berecci. Sein Vater hiess Lucas del Bereccio und seine Mutter war eine Tochter des Paolo Sogliani, eines Florentiner Goldschmiedes [14]). Es ist kaum zu bezweifeln, dass der bekannte Maler Antonio Sogliani sein Oheim war. In der genealogischen Tabelle der Familie Sogliani, welche Milanesi seiner Ausgabe Vasari's bei der Biographie dieses Meisters beigegeben hat, steht Paolo Sogliani, Goldschmied, als Bruder Antonio's [15]). Er ist im Jahre 1517 nach Krakau gekommen. In demselben Jahre hat er dem Könige in Wilna den Plan der Capelle vorgelegt [16]) und alsdann den Bau derselben im Jahre 1519 angefangen und im Jahre 1520 geendet [17]). Nach dem Tode Lori's übernahm Berecci die Leitung des Schlossbaues [18]). Daneben hat er auch anderweitig in Krakau eine vielseitige Thätigkeit entfaltet. Er hat mehrere Capellen [19]) und Privatbauten entworfen, die indess jetzt zum grössten Theile zerstört oder durch Umbau entstellt sind. Er hat sich in der Stadt vollständig eingelebt, sich ein Haus gekauft und sich zweimal hintereinander mit Krakauer Bürgerstöchtern vermählt [20]). Im Jahre 1537 wurde er meuch-

---

[11]) Ms. Regestrum perceptarum pecuniarum S. M. R. a generoso domino Severino Boner etc. pro edif. castri percepta. Distributa pecunia S. M. R. pictoribus pro anno domini MDXXV.

[12]) . . . hat schöne Zimmer, und fast vor jedem schöne Lateinische Sprüch mit Guldenen Buchstaben angeschrieben. Martinus Zeillerus, Itinerarium Germaniae. Strassburg, anno MDCXXXII, p. 524.

[13]) . . . Nec iam deest omnium rerum copia ad reliquas duas partes perficiendas, ut in quadrangularem formam totam redigere possit arcem, quo opere completo, ingenue affirmare ausim, nusque Regiam structuram huic esse similem. Vgl. Diarii et eorum qui memoratu . . .

[14]) Milanesi aus Archivio di Stato.

[15]) Vasari, ed. Milanesi, 1880. T. V, p. 133.

[16]) Acta Tomiciana. T. IV, p. 198.

[17]) Monumenta Poloniae historica, T. III. Annales Sanctae Crucis, sub anno 1519, p. 97.

[18]) Daselbst sub anno 1530, p. 105, 106, wo er »vir philosophie amator, totus bonus« genannt wird.

[19]) Daselbst p. 106.

[20]) Vgl. Luszczkiewicz, Bartholomeo Berecci, Krakow 1879, p. 33, wo sein Testament gedruckt ist.

lerisch ermordet; der Name des Mörders ist nicht bekannt; aus unserer Quelle geht nur hervor, dass er ein Italiener war, vermuthlich ein neidischer Kunstgenosse [21]).

Die Capelle, ein Hauptwerk Berecci's, ist ein Centralbau, an die Kathedrale auf der südlichen Seite angelehnt. Auf einem quadratischen Unterbau sitzt durch Vermittlung der Pendentiven ein Tambour, achteckig im Aeusseren und rund im Inneren, mit acht ovalen Fenstern ringsherum und darauf erhebt sich eine leichte Kuppel mit Laterne. Oben im Lichte der Laterne kann man in schöner Renaissanceschrift die Worte lesen: Bartholomeo Florentino Opifice. Die Kuppel ist mit Kupfer überzogen, geschuppt und vergoldet, die Laterne mit einer Krone geschmückt. Die Wände der Capelle sind inwendig mit Pilastern und Feldern gegliedert und umfassen die Nischen für Sarkophage und Statuen. Die Pilaster, die Zwischenfelder, die Schilde zwischen den Pendentiven, alles ist gefüllt mit Ornamenten, welche der Kategorie des sogenannten Grottesken angehören. Diese Ornamente, sehr sorgfältig in Sandstein gearbeitet, treten plastisch hervor und sind sehr deutlich durch scharfe Linien abgetheilt. Wir wissen, dass diese ganze Decoration unter der Leitung des Architekten durch Johann Cini aus Siena ausgeführt wurde, welcher auch mehrere seiner Landsleute zur Arbeit heranzog [22]).

Cini war der Sohn des Matheo de Cini, welcher, in Settignona geboren im Jahre 1504 nach Siena übersiedelte und dessen Frau Margaretha di Gabrielli di Giovanni Bighellari. Seit 1519 befand er sich nach Aussage der sienesischen Acten »in Allemagna apud regem Apollonie“ [23]).

Die Grotteskendecoration wurde bekanntlich zuerst in dem Appartamento Borgia im Vatican von Pinturricchio unter Mitwirkung von Morto da Feltre angewendet [24]). Von Rom aus hat sich diese neue

---

[21]) Vgl. Monumenta, T. III; Annales Sanctae Crucis, p. 114: »Bartholomeus Berecci Florentinus regis Poloniae Sigismundi primi murator castri Cracoviensis et capelle assumpcionis beate virginis in castro Cracoviensi, interfectus fraudulenter per unum Italum ex invidia, . . . sepultus ad Corpus Christi, anno domini 1537 die mensis Augusti. Ubi et epitaphium est: Hic jacet Bartholomeus Berecci, Florentinus, regie majestatis architector, multis virtutibus, litteris et variis artibus mechanicis ornatus«.

[22]) Pawel Popiel, Czynnosci artystyczne na dworze Zygmunta I. (Berichte der kunstwissenschaftlichen Commission der Krakauer Akademie der Wissenschaften. T. I, p. 28 u. f.)

[23]) Da uno strumento dell' Archivio de' Contratti di Siena dell' anno 1535 si rileva che il detto etc. Milanesi.

[24]) Vgl. J. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, 1878, p. 355

Decorationsweise sehr rasch über Umbrien und Toscanien verbreitet. Perugino hat sie im Cambio von Perugia, Signorelli in Orvieto in Anwendung gebracht. In Siena, der Vaterstadt Cini's, hat Pinturicchio selber die Grottesken eingeführt. Er hat vermuthlich durch seine Arbeiten in der dortigen Libreria auf die künstlerische Richtung der berühmten Sienesischen Decoratorenschule in nachhaltiger Weise eingewirkt. Dieser Einfluss zeigt sich namentlich in den Werken der ganzen Künstlerfamilie der Marini und besonders bei dem bedeutendsten Mitglied derselben, Lorenzo di Mariano, genannt Marina, so an dem Altar von Fontegiusta (1517), wie auch an der Eingangsthür zur Libreria, welche man bekanntlich dem Lorenzo zuschreibt [25]). Cini und seine meisten Mitarbeiter gingen aus dieser Schule hervor. Es stimmt vortrefflich zu den überlieferten Daten, wenn wir annehmen, dass er sich in diesen Kreisen und unter dem Einfluss Lorenzo's ausgebildet hat.

Die Decorationen der Sigismundscapelle zeigen auffallende Verwandtschaft mit den erwähnten beiden Werken des Marina. Es tritt dies besonders hervor an den complicirten, fein ausgearbeiteten Pilastercapitellen, ferner an den mit Vorliebe angewendeten Motiven der geflügelten Engelsköpfe und den aus Wappen, Schilden und Früchten zusammengesetzten trophäenartigen Arabesken. Schwebende Engel, welche die Zwickeln über dem Bogen des Einganges der Capelle füllen, erinnern an ähnliche und in derselben Weise angewendete Engelsfiguren über der Pietà des genannten Altares.

Cini zeigt sich jedoch keineswegs als sclavischer Nachahmer, er behandelt den überlieferten Kunststil mit grosser Frische und Originalität und hat in Rücksicht auf die Stätte seiner Wirksamkeit in sehr geistvoller und glücklicher Weise Motive eingefügt, in welchen sich locale Beziehungen abspiegeln. Von den beiden Pilastern der Eingangsthür zeigt der eine an der Spitze seines aufsteigenden Füllungszierrathes einen polnischen Adler von Pflanzenranken umgeben und mit einem S, dem Anfangsbuchstaben des königlichen Namens, umschlungen; der andere Pilaster zeigt an der entsprechenden Stelle einen Pelikan, der seine Jungen mit seinem Blute nährt und der offenbar die Liebe des Landesvaters zu seinen Unterthanen im Bilde darstellen soll [26]). Auch eine Beziehung auf die Kämpfe der Polen mit ihren östlichen Nachbarn

---

und A. Schmarsow, Der Eintritt des Grottesken in die Decoration der italienischen Renaissance. Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml., T. II, 1881, S. 131.

[25]) Ueber Marrini vgl. Burckhardt, l. c. — Perkins, Les sculpteurs italiens, T. I, p. 148, und Courajod, Gazette des Beaux-Arts, 1881, p. 198.

[26]) Ein ähnliches Decorationsmotiv finden wir am Altar Marina's mehrmals angewendet.

lässt sich in der Decoration nachweisen. Auf einem in die Arabesken eingeflochtenen Schilde bemerken wir ein fein ausgearbeitetes Relief, einen polnischen Reiter darstellend, welcher über einen besiegten Feind hinwegsetzt. Dieser Feind ist durch eine spitze Mütze, Köcher und Bogen als Tartar kenntlich gemacht. Dass Cini sich gerade damals für den polnisch-tartarischen Krieg interessirte, wird in merkwürdiger Weise bestätigt durch eine Notitz in Sigismund Tizio's handschriftlicher Chronik der Stadt Siena. Dort heisst es unter dem Jahre 1519: »Nuntiatum interea ex Cracovia Polonie urbe a Johanne Cini Senensi lapicida filio, qui in illis oris una cum caeteris sub artifice Florentino sepulcro regis instabat, Tartaros sive Moscovios adversus Polonos exivisse«[27]).

Ein anderes Motiv, in welchem sich gleichfalls zeitgenössische Interessen wiederspiegeln, finden wir auf einem der unteren Felder verwendet, es ist dies ein Indianer, nackt, mit einem Federkopfputze geschmückt, dessen Arme und Beine in Pflanzenranken auslaufen.

Unter den angewendeten classischen Motiven aber verdient eine besondere Betrachtung das Motiv von den zwei geflügelten Greifen mit einem Candelaber in der Mitte. Dies ursprünglich orientalische Motiv, welches wir bereits am inneren Friese des Tempels des didimeischen Apollo in Milet verwendet finden, befindet sich auch als Friesdecoration am Tempel des Antoninus und Faustina in Rom. Von dorther entnehmen es die Renaissancekünstler, die es wiederholt zu dem gleichen decorativen Zwecke verwertheten. Antonio Federighi, der Erbauer der Loggia del papa in Siena, führte das Motiv zuerst in die dortige Decorationskunst ein[28]). Wir begegnen demselben wieder sowohl am Friese des Altars von Fontegiusta, wie an dem Friese der Thür der Libreria. Cini hat es in der Capelle, in welcher er es nicht als Friesdecoration anbringen konnte, in vortrefflicher Weise den veränderten Verhältnissen angepasst. Durch dieses klar hervortretende Ornament ist die geistige Provenienz des ganzen Werkes gleichsam wie durch eine Chiffre angedeutet.

Die Arbeit dieser Decorationssculpturen, rührt wie wir das schon bemerkt haben, von verschiedenen Händen her und ist nicht in allen Theilen gleich sorgfältig. In den unteren Partien ist sie etwas gröber als in den oberen. In diesen letzteren ist jedoch die Feinheit der Ausführung bewunderungswürdig, hier nähert sich unser Künstler den Sienesischen Marmorarbeiten, soweit dies nur in dem weit schwerer

---

[27]) MS. Sigismondo Tizio, Historiae Senenses, Vol. VIII, anno 1519.

[28]) Vgl. E. Müntz, La Renaissance en Italie et en France, 1885, p. 399.

zu behandelnden Sandstein möglich war. Das Licht, das von der Laterne und von den oberen Fenstern reichlich herabströmt gibt dem Ganzen einen heiteren und festlichen Charakter [29]).

Die begeisterte Freude der Zeitgenossen über das in ihrer Mitte entstandene Kunstwerk findet sich mehreremale ausgesprochen. An der Aussenseite der Capelle finden wir unter einem Wappenschild mit dem polnischen Adler und Sigismund's S die Inschrift:

„Ne mireris hospes decus hoc sublime sacelli,
Saxaque Phidiaco sculpta magisterio,
Hoc statuit Sigismundus opus, qui struxit et arcem
Clarior hic recta sed ratione labor,
Illum ne credas, dum momentanea condit
Atria, perpetuam posthabuisse domum".

Aber das ist nicht alles. Der bekannte polnische Humanist Andreas Critius, Secretär des Königs hat seiner Bewunderung in folgenden Versen Ausdruck gegeben:

„Ut cunctorum hominum Sigismundum Fama loquatur
Virtute et meritis praestisit ipse suis
Illius ut laudes ne marmora muta silerent
Effecit tua nunc Bartholomaee manus."

Noch in dem Jahre 1518 zog die zweite Gattin des Königs Sigismund's, Bona Sforza, die Tochter Gian Galeazzo's, des Herzogs von Mailand, in das Schloss auf dem Wawel ein.

Bona, aus einem Hause entsprossen, das die hervorragendsten Beförderer der Kunst und Wissenschaft zu den Seinigen zählt, gehört zu den glänzendsten Frauengestalten der Hochrenaissance. Wir können uns noch aus den urkundlichen Berichten vergegenwärtigen, welchen Eindruck sie auf die nordischen Gesandten hervorrief, die im Auftrag Sigismund's 1517 um ihre Hand anhielten. In Neapel, wo sie mit ihrer verwittweten Mutter, einer Prinzessin aus dem neapolitanisch arragonesischen Herrscherhause verweilte, trat sie den Gesandten am Eingang des Castelnuovo unter dem Triumphbogen Alfonso's entgegen: »Sie sass auf einem weissen Pferde, in einem weissen, wallenden Mantel, in so schöner und zauberhafter Gestalt, dass sie mehr als eine Nymphe, eine Göttin zu sein schien. Ihre Haare goldfarben, Brauen und Wimpern

---

[29]) In der Capelle befindet sich auch ein Meisterwerk der deutschen Renaissance, ein Flügelaltar mit silbernen Reliefs von Melchior Bayr, Peter Flötner und Pankraz Labenwolf, den Neudörfer (ed. Lochner, 1875, S. 125) erwähnt. Auf diesen Altar will ich jedoch hier nicht näher eingehen; ich habe über denselben in meiner Arbeit (Hans Sues von Kulmbach, Krakau 1883, S. 115, 116) ausführlich gehandelt.

schwarz, ihre Stirn glatt, ihre Nase gerade, ihre Wangen leicht geröthet, ihre Lippen wie Corallen, ihre Zähne weiss und gleichmässig, herrliche Schultern und Hände, und dabei noch die lieblichste Stimme, eine unvergleichliche Anmuth und ein seltenes Wissen«[30]). Der Castellan Ostroróg, von dem diese Schilderung herrührt, hat dem König auch das Maass ihrer Taille und einen ihrer seidenen Strümpfe geschickt, wobei er sich wundert, dass die Italienerinnen die Strümpfe bis ans Knie tragen[31]).

Ausser allen den Eigenschaften, die die Gesandten an ihr rühmten, zeigte sie als polnische Königin auch noch einen ungemein festen und energischen Charakter und griff in der mannigfachsten Weise in die Geschichte ihrer neuen Heimath. Sie erfüllte das Prognostikon, welches Antonio Galateo ihr gestellt hatte, in dem er ihr, als junger Princessin schrieb: »Incipe aliquid de viro sapere, quoniam ad imperandum viris nata es . . . Ita fac, ut sapientibus viris placeas ut te prudentes et graves viri admirentur, et vulgi et muliercularum studia et iudicia despicias, etc.«[32]). Keine andere Frauengestalt der polnischen Geschichte hat sich dem Volke so tief eingeprägt.

Bona blieb mit den italienischen Gelehrten, Künstlern und Dichtern in lebhaftem Verkehr und hat auch ihren Gatten mehr und mehr in ihre geistigen Interessen hineingezogen. Natürlich fehlt auch Aretino nicht unter ihren Correspondenten; auf seine Empfehlung hin kam im Jahre 1539 nach Polen Jacopo Caraglio, einer der merkwürdigsten unter den italienischen Künstlern, die damals an dem Hofe Sigismund, und später seines Sohnes Sigismund-August wirkten[33]). Caraglio, bekannter unter dem Namen Jacobus Veronensis oder Parmensis, hat längere Jahre in Rom als Schüler Marc-Anton's gewirkt und dort nach Rosso, Perrino del Vaga, Parmigianino und Tizian gestochen[34]). Seit

---

[30]) . . . Et in summa sive tota forma sigillatim quoque membrum spectatur, omnia sunt pulcherrima et venustissima. Gratia cum in omni actu tum presertim in loquela singularis, eruditio et facundia non illius sexus, sed mira quedam. Audivimus eam multa non premedita, sed extemporanea latine loquendum et testamus deum, quod nullam clausulam profert, in qua non aliquid elegantiarum aut figurate aut ornantissime locutionis interlucant. Novimus a multis annis Italiam, sed magis apte tripudiantam dominam nunquam novimus. Que tripudii ars hic a preceptoribus hujusse artis magno pretio conductis traditur. — Acta Tomiciana, T. IV, ad MDXVI—MDXVIII, p. 242.

[31]) . . . »Mittimus etiam calceum sericum, qui si M. Vestre majusculus vinces fuerit, sciat hic a feminis caligula usque ad genua deferri«. Daselbst, p. 239.

[32]) Burckhardt, Die Cultur der Renaissance in Italien, 1869, S. 314, Nota.

[33]) Vgl. S. Ciampi, Bibliografia critica. Firenze, 1834, T. II, p. 246, 247. Das folgt aus dem Briefe Leono-Leoni's an Aretino vom 23. März 1541: J. Dumesnil, Histoire des plus célèbres Amateurs Italiens. Paris 1883, p. 259, 260.

[34]) S. Ciampi, daselbst, T. II, p. 245. Ciampi, Viaggio in Polonia, Firenze

er in die Dienste Sigismund's getreten war, hat er die Kupferstichkunst, wie Vasari sagt, »come cosa bassa« bei Seite gelassen und sich ausschliesslich mit Goldschmiedekunst, Medaillen und Cameenschneiden, sowie mit der Architektur beschäftigt[35]. Ueber seine Thätigkeit auf letzterem Gebiete konnte bis jetzt nichts ermittelt werden; von seiner Wirksamkeit als Goldschmidt und als Medailleur ist in Urkunden mehrfach die Rede[36]. Von seinen Medaillen auf Sigismund und Bona sind einige bekannt und eine mit dem Namen des Künstlers bezeichnete und in Gold und Perlen eingefasste Gemme, welche die Königin im Profil darstellt, befand sich vor Jahren in der Sammlung Dubruge-Dumesnil in Paris[37]. 1560 kehrte Caraglio nach Italien zurück[38].

Neben Caraglio verdient Gian Maria Padovano, genannt il Mosca, erwähnt zu werden, »il celebre Mosca, che lasciava in marmo et in bronzo opere pregevolissime«, wie Bernardo Gonzati sich ausdrückt[39]. Mosca war Schüler des wenig bekannten Agostino Zoppo und hat in Padua mehrere hervorragende Werke geschaffen; an der Ausschmückung der Capelle del Santo hat er neben Antonio und Tullio Lombardi, Jacopo Sansovino, Antonio Minelli, Girolama Campagna und Giovanni Dentone mitgearbeitet und sein Antheil ist mit Recht schon wiederholt mit besonderem Lobe ausgezeichnet. In neuerer Zeit verbreitete sich sein Ruhm von neuem durch die Venusstatuette (Venus à la Coquille), welche im Jahre 1877 in Paris ausgestellt war. Gegen 1530 ist er nach Polen übergesiedelt und 1573 in Krakau gestorben. Den Umfang seiner Wirksamkeit als Medailleur, Bildhauer und Architekt in Polen will ich hier nur flüchtig andeuten; ich hoffe darauf später zurückkommen zu können. Unter seinen zahlreichen plastischen Werken sind die hervorragendsten die Grabmäler der Bischöfe Gamrat und Tomicki in der Kathedrale von Krakau und vor allem das schöne Grabmal der Familie Tarnowski in der Kathedrale von Tarnow. Mosca's Bauthätigkeit war gleichfalls über das ganze Land ausgebreitet und es ist gewiss noch manches nicht an's Licht gezogen. Zu Krakau

---

1831, p. 140. — Pietro Giulanelli, Memorie degli integliatori moderni in pietre dure. Livorno 1753. — Passavant, Le peinture graveur, T. VI, p. 95.

[35]) Vasari, ed. Milanesi, T. V, p. 425. 426.

[36]) Ms. Acta consul. cracov., an verschiedenen Seiten in den angegebenen Jahren.

[37]) Vgl. J. Labarte, Déscription des objets d'art qui composent la collection Dubruge Dumesnil. Paris, Didron, 1847. Fig. zu p. 69 u. 491, 415.

[38]) Ciampi, Viaggio, p. 140.

[39]) Bernardo Gonzati, La Basilica di S. Antonio di Padova. Padova, Vol. I, p. 109. cf. Documento C. p. CVI.

errichtete er dem Bischof einen neuen Palast[40]), der leider seinen ursprünglichen Charakter durch Umbauten zum grossen Theil verloren hat, dann führte er auch einen Theil der Tuchhalle aus[41]).

Von Bartolomeo Ridolfi erfahren wir durch Vasari, dass er einige Jahre vor 1550 durch Vermittelung des polnischen Magnaten Spytko Jordan unter sehr vortheilhaften Bedingungen in die Dienste des Königs Sigismund-August (1548—1572), des Sohnes Sigismund's und Bona's, trat[42]). Ridolfi, ein Schwiegersohn Gian Maria Falconetto's, ist als Stuckarbeiter besonders in Verona thätig gewesen und Vasari berichtet, dass Palladio ihn als den ersten Künstler in diesem Fache betrachtete. Er hat eine beträchtliche Anzahl von plastischen und architektonischen Arbeiten in Gemeinschaft mit seinem Sohne in Polen ausgeführt, ist indess später wieder in die Heimath zurückgekehrt[43]). Von seinen Arbeiten konnte bis jetzt hierzulande keine einzige nachgewiesen werden; wir sind in dieser Hinsicht ganz auf die Angaben Vasari's beschränkt.

Der oben erwähnte Spytko Jordan, Herr von Zakliczyn und Melstin, erst Castellan von Sandetz und dann von Krakau, ist unter den polnischen Magnaten, die nach dem Beispiele des Hofes die italienischen Künstler begünstigten, einer der interessantesten. Vasari nennt ihn: »Spiteck Giordan, grandissimo signore in Polonia e uomo di grande autorita appresso al re«[44]), und erwähnt ihn als eine in italienischen Künstlerkreisen wohlbekannte Persönlichkeit. Seine wiederholten Badereisen nach Caldoro bei Verona benutzte er, um seine Neigung zum Verkehre mit Künstlern zu befriedigen; besonders mit Francesco Carotto, dem Lehrer Paolo Veronese's († 1547), stand er in freundschaftlichem Verkehr. Carotto's Erben beschenkten ihn mit einem Gemälde aus dem Nachlass des Künstlers, die Kreuzabnahme darstellend[45]). Das wohlerhaltene Grabdenkmal Jordan's, in der St. Katharinenkirche in Krakau im reichsten Renaissancestil ausgeführt und mit einer langen panegyrischen Inschrift versehen, versetzt uns noch heutzutage in höchst lebendiger Weise in jene Blüthezeit der Renaissance in Polen zurück.

Der Zufluss der Italiener dauerte noch fort, nachdem im Todesjahre Sigismund-August's (1572) Stephan Bathory den polnischen Thron

[40]) Ms. Acta consul. cracov., 12 (23), p. 14, 15.

[41]) Luszczkiewicz, Dawni Architekci Sukiennic. Krakow, 1879.

[42]) Vasari, ed. Milanesi, T. V, p. 326.

[43]) Daselbst.

[44]) Vasari, ed. Milanesi, T. V, p. 288.

[45]) Ueber weitere Schicksale des Bildes siehe die Note Bottari's in Ernst Förster, übers. Vasari's, 1845, T. III, p. 211 (?).

bestiegen hatte. Was die durch Bathory beschäftigten italienischen Ingenieure betrifft, so sind wir durch Ciampi ausführlich unterrichtet[46]; unter den Künstlern im eigentlichen Sinne des Wortes verdient vor allen Santi Gucci eine Erwähnung. Santi Gucci stammte aus einer wohlbekannten florentinischen Künstlerfamilie. Sein Vater Giovanni Niccolo Albengi Gucci, genannt Giovanni della Camilla, gehörte unter der Regierung des Grossherzogs Cosimo zur Opera del Duomo[47]. Er war zweimal vermählt, aus seiner Ehe mit Nannina stammte Fracesco Camilliani, ein Schüler Bandinelli's, Mitglied der florentinischen Academia del Disegno, über dessen Werke Vasari berichtet[48]; aus Giovanni's zweiter Ehe mit Marietta, Tochter des Santi Birbi de S. Gervasio fuori della Porta a Pinti, stammte unser Santi Gucci, der von Cosimo Bartoli als ein Beispiel bewunderungswürdiger Frühreife erwähnt wird[49]. Er soll bereits im Alter von 17 Jahren die schwierigsten Vergrösserungsarbeiten nach kleinen Modellen ausgeführt haben. Das Datum seiner Uebersiedlung nach Polen kann nicht festgestellt werden, es ist indess sicher, dass er bis zu seinem Tode in Krakau verweilte. Was seine künstlerische Wirksamkeit in Polen betrifft, so ist nur bei zwei Werken seine Urheberschaft sicher beglaubigt. Er errichtete für Stephan Bathory und für dessen Gemahlin Anna Jagiellonka prachtvolle liegende Grabdenkmäler aus rothem Marmor in der Kathedrale. Vermuthlich rühren auch die in gleicher Stellung und aus dem gleichen Material angefertigten Grabdenkmäler Sigismund's und Sigismund-August's von ihm her, die sich in der oben beschriebenen Capelle befinden. Hiermit wären die Arbeiten in dieser Capelle abgeschlossen.

Neben diesem Meisterwerk der Centralbaukunst der Blüthezeit der Renaissance besitzt indess Krakau auch noch ein hervorragendes Bauwerk jener Kunstrichtung, die gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Rücksicht auf die Erfordernisse des Jesuitischen Kirchenbaues auf die von L. B. Alberti inaugurirte strenger antikisirende Richtung zurückgreift[50]. Es ist dies die St. Peterskirche, die von Giovanni Maria

---

[46]) Ciampi, Notizie di medici, maestri di musica, cantori, pittori, architteti scultori et altri artisti italiani in Polonia. Lucca, 1830.

[47]) Mittheilung Milanesi's.

[48]) Vasari, ed. Milanesi, T. VII. — Degli Academici del Disegno, p. 628.

[49]) Cosimo Bartoli, Ragionamenti sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Venezia 1567, p. 20.

[50]) Zur Charakterisirung dieser Richtung vgl. R. Dohme, Norditalienische Centralbauten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml., T. III, S. 119.

Bernardoni aus Como[51]), nach dem Muster der Kirche Gesù in Rom mit Berücksichtigung von Motiven der Kirche Redentore in Venedig, gebaut und im Jahre 1620 vollendet wurde. Es sind somit beide Kunstrichtungen der italienischen Renaissancebaukunst in Krakau glänzend vertreten.

Dieser fortdauernde Einfluss der italienischen Architektur in Verbindung mit den immer lebendig gebliebenen Traditionen und Einflüssen der deutschen Renaissance gab der gesammten Krakauer Baukunst ein charakteristisches Gepräge. Eine genauere Darlegung dieses Sachverhaltes kann indess nicht die Aufgabe des vorliegenden Aufsatzes sein, in welchem ich nur andeutungsweise die Aufmerksamkeit der Fachgenossen auf ein interessantes und bis jetzt allzusehr vernachlässigtes Capitel der Kunstgeschichte hinlenken wollte.

---

[51]) Ciampi, Bibliografia, T. II, p. 245.

Theophilus Pollak.

Von Dr. A. Jlg.

Ich beabsichtigte im Nachstehenden bloss eine Studie über einen interessanten Meister österreichischer Kunst des 17. Jahrhunderts zu liefern, von der ich mir wohl bewusst bin, dass weitere Forschungen manche Details noch wesentlich bereichern, manches auch berichtigen dürften. Der Zustand unserer einheimischen Forschung macht es aber nothwendig, dass auch solche Versuche an's Licht treten, denn sie dürften eben zu weiteren Arbeiten die Anregung bieten. Ich habe bereits über den fast vergessenen Künstler ein genug reiches und wichtiges Material gesammelt, um es, so wie es ist, herauszugeben, indem der Einzelne doch niemals hoffen könnte, den Gegenstand endgiltig zu erschöpfen. So scheue ich denn Berichtigungen nicht, vielmehr ich bitte sie beizubringen. Was die kunstgeschichtliche Untersuchung über Pollak so ausserordentlich schwierig macht, ist der Umstand, dass wir ausser dem Besuch Haimhofer's bei ihm, im Jahre 1628, kaum ein einziges Datum auf ihn beziehen können. Sein Grabstein in Brixen, welcher seinen Familiennamen und das Todesjahr angab, ist nach Roschmann's Angaben zerstört und verloren. Soviel mir bis heute bekannt ist, trägt keines seiner Bilder ein Datum. Das Tiroler Künstlerlexikon und der Tiroler Almanach behaupten, dass er mindestens dreissig Jahre in diesem Lande gelebt habe, Nagler (K. L. XI. pag. 457) ist der Ansicht, dass er nach Erzherzog Leopold's V. Tod, 1632, in die Dienste des Fürstbischofs Cardinal Carl von Madruz nach Südtirol gegangen sei.

Wir wissen demnach auch nicht, wann er nach Tirol einwanderte. Primisser (Denkwürdigkeiten von Innsbruck, 1816, pag. 164) allein stellt eine Muthmassung auf. Er hält dafür, dass Erzherzog Maximilian III., der Deutschmeister, ihn 1599 nach dem Lande seines neuen Wirkens aus Polen mitgebracht habe, wie das der Name »Polak« (Oxytonon) schon andeute.

Erzherzog Maximilian III., nach dem Tode Erzherzog Ferdinand's II. Statthalter von Tirol, hatte bekanntlich, ehe er die Regierung dieses Landes antrat, sehr anders geartete Pläne und Absichten gehabt. Im Jahre 1587 berief ihn eine Partei des polnischen Adels auf den erledigten Thron des Königreiches, während von anderer Seite Sigismund, Prinz von Schweden, als Candidat aufgestellt worden war. Die Sache des Erzherzogs war nicht glücklich; trotz der Hilfe seines kaiserlichen Bruders gelang es Max nicht sich zu

behaupten und nach der unglücklichen Schlacht bei Birchen, am 14. Januar 1588, wo er in Gefangenschaft gerieth, war es mit allen Aussichten auf den polnischen Thron zu Ende. Max leistete förmlich auf die Krone Verzicht und begab sich der Ansprüche. Sechs Jahre später wurde der Erzherzog Statthalter von Tirol und den Vorlanden, konnte sich jedoch erst nach 1599 den dortigen Geschäften ausschliesslich widmen, indem ihn von 1596 bis 1599 noch die Türkenkriege in Ungarn festhielten, wo er als Oberbefehlshaber des Heeres mit vielem Erfolge wirkte.

Sowie seinen getreuen Kammerdiener, Gregor Sabozky, — folgert Primisser weiter, — wird der Erzherzog auch Theophilus aus Krakau oder einem anderen Ort in Polen nach Innsbruck gebracht haben. Der Verfasser des Artikels im Tiroler Almanach 1803, pag. 225, malt sich die Sache noch schöner aus, denkt sich den Künstler im Vaterland als einen »armen Pohlen«, der vermuthlich im benachbarten Schlesien bei einem tüchtigen Meister gelernt habe, u. s. w.

Wenn derlei Nachrichten auf Wahrem beruhen, so muss es nur befremden, warum der Künstler nicht im Hofstaate Erzherzog Max' III. vorkommt, dessen Hofmaler ihn doch Einige nennen. Ferner kommt der Umstand in Betracht, dass, wie noch gezeigt werden soll, seine früheste Thätigkeit mit einem südtirolischen Bau zusammenhängt, der 1603 begonnen, gewiss, in der nächsten Folgezeit schon, auch nach der Seite seiner malerischen Ausschmückung hin, vollendet war.

Diese Bedenken werden nur urkundliche Entdeckungen vollständig zerstreuen können. Ich begnüge mich vorläufig mit der Bemerkung, dass der Künstler erst unter der Regierung Leopold's V., des Nachfolgers Max' III., in Innsbruck hervortritt, und dass er jedenfalls schon vor Leopold's Ableben für den Trienter Erzbischof beschäftigt gewesen' sein muss. Cardinal Carlo starb bereits 1629, also noch vor dem Erzherzog, Theophil kann somit damals nicht erst in seine Dienste getreten sein, vielmehr dürfte er den Bischöfen von Brixen die letzte Zeit seines Lebens gewidmet haben.

Jener 1603 begonnene Bau, in dessen malerischer Ausschmückung uns Pollak als ein vollständig reifer Künstler entgegentritt, beweist, dass derselbe nicht erst während seines Aufenthalts in Tirol seine Schulung genossen hat, sondern dass er sie um jene Zeit bereits voll besass. Er müsste demnach um 1600, als er in's Land kam, mindestens zwischen den Zwanzigern und Dreissigern gestanden sein. Sein Selbstporträt im Ferdinandeum zeigt einen Mann von etwa vierzig Jahren. Nach alldem müssen diejenigen, welche ihn in Polen geboren annehmen, eine Lehrzeit in Italien etwa zwischen 1560 und 1600 voraussetzen, dann eine Rückkehr nach Polen und endlich die Reise nach Tirol. Aber es frägt sich: muss der Meister denn ein geborener Pole gewesen sein? Ich zweifle daran und glaube vielmehr, dass er ein Italiener war, den man in Tirol dann wegen seiner directen Ankunft aus Polen ohne Weiteres den Polaken nannte. Nicht nur dass seine übrigen Namen Martino Teofilo dafür sprechen, nicht nur desshalb ferner, weil die Städte Polens um jene Zeit mit zugereisten italienischen Künstlern angefüllt waren, bin ich dieser Ansicht,

sondern ganz besonders aus Gründen seines Stils und Vortrages, seines Colorits und seiner ganzen Kunstweise, welche mir die eines Sohnes jenes Landes scheint, keineswegs etwa nur eines Nordländers, der sich in Italiens Art geschult hatte. Zwar nennt ihn Haimhofer an der unten noch mitzutheilenden Stelle ausdrücklich einen »gebornen Polac«, aber ich halte doch nichts auf dieses Zeugniss. Haimhofer hat diess gewiss erst später beim Aufzeichnen der Notiz über seinen Besuch bei dem Maler sich aus dem stadtüblichen Beinamen des Künstlers fabricirt, welcher aber bloss seine unmittelbare Einwanderung aus jenem Lande bedeutete. Dass Haimhofer andererseits unwillkürlich des Künstlers italienische Abkunft vorschwebte, beweist der Umstand zur Genüge, dass er ihn in derselben Notiz »il Signor Martino Theophilo« betitelt, zu welcher italienischen Form ihn, den Augsburger, gegenüber einem Polen, den er im deutschen Tirol trifft, sonst entschieden nichts hätte veranlassen können. Endlich scheint auch die Thatsache dafür zu sprechen, dass der Meister sich im wälschen Tirol, in Trient und Riva, lange aufhielt und hier an dem Fürstbischof Cardinal Madruz einen Gönner hatte.

Nun ist ein italienischer Maler Namens Turri, auch Torre, auch mit dem Vornamen Teofilo, nicht unbekannt. Bei Lanzi (3. edit. I. 254) erscheint er als Bruder eines Bartolomeo Torre und als dessen Schüler. Füessly im Künstlerlexikon spricht von ihnen, jedoch nicht als von Brüdern. Lanzi weiss von dem jüngeren, Teofilo, dass er 1600 noch am Leben war.

Wie wäre es nun, wenn der Theophilus Pollak der deutschen Autoren und der Teofilo Turri oder Torre da Arezzo dieselbe Persönlichkeit sein sollte? Wenn Dr. Baruffaldi, wie sogleich zu zeigen sein wird, in seiner Abhandlung über die Kirche der Inviolata zu Riva am Gardasee zwar mit Unrecht die Kuppel statt der Capellenbilder diesem Teofilo zugeschrieben hätte, doch aber darin das Wahre trifft, dass ein Teofilo in der Inviolata gemalt hat, Teofilo Turri, welches nur der wahre italienische Name des tirolischen Pollak ist? Wenn Lanzi mittheilt, dass er noch 1600 am Leben war, und sonst nichts weiter von dem Künstler weiss, so könnte sich dieser Umstand sehr wohl erklären. Seine italienischen Quellen hatten wohl über jene Zeit hinaus keine Kunde mehr von dem Maler, desswegen, weil er damals — und das Jahr stimmt recht gut mit unseren obigen Ausführungen — sich von Italien wegbegeben haben dürfte. Von Teofilo Turri oder Torre sollen in seiner Vaterstadt Arezzo noch Fresken an Façaden und in Innenräumen zu sehen sein. Seine dortige Thätigkeit wird um 1580 bis 1600 angegeben. Nehmen wir an, dass er dieselbe, wie in Italien üblich, mit circa zwanzig Jahren begonnen hätte, also um 1560 geboren wäre, so hätte er Tirol als Vierziger etwa betreten und dürftig beiläufig siebzig Jahre alt geworden sein. Was von seinen Arbeiten in Arezzo gesagt wird, dass sie eine etwas unrichtige Hand, aber Fertigkeit und ein gutes Colorit weisen, stimmte ganz genau zu dem Eindrucke, welchen die Werke des Theophilus Pollak auf uns ausüben.

Ich kenne noch einen zweiten Fall, dass in der österreichischen Kunstgeschichte, und zwar so ziemlich um die Zeit unseres Theophilus, ein anderer italienischer Künstler, welcher bei uns zu Lande thätig war, den Beinamen

des Polaken erhielt. Als das berühmte Sternschloss zu Prag, die Schöpfung Erzherzog Ferdinand's, des späteren Regenten von Tirol, 1562 mit Malereien verziert wurde, welche jedoch aus unbekannten Ursachen nach der Schlacht am Weissen Berge beseitigt wurden, da war die Arbeit vier Malern übergeben, von denen der eine mit Namen Polak Sparza aufgeführt wird. Wir haben hier den Fall vor uns, dass ein wälscher Künstler schon früher mit dem besonderen Epitheton des Polaken bezeichnet wird; es wäre also bei unserem Turri dessgleichen möglich und einem Gebrauche entsprechend.

Den kurzen Mittheilungen zufolge, welche das Tiroler Künstlerlexikon, Primisser u. A. von dem Meister geben, möchte man glauben, dass er um 1600 nach Tirol gekommen, etwa berufen worden sei und als Hofmaler Max' III. sich sofort an seine Arbeiten in Innsbruck gemacht hätte. Eine genauere Beachtung des chronologischen Verlaufes seiner Thätigkeit liefert jedoch ein ganz anderes Resultat. Sie zeigt nämlich, dass Pollak gerade in der ersten Zeit seines tirolischen Aufenthalts im äussersten Süden, nicht im Norden des Landes beschäftigt war.

Zunächst finde ich seine Spur nämlich in Riva. Hier greift die Geschichte unseres Malers in die Baugeschichte der prachtvollen Kirche Inviolata dei Gerolimini ein, auf welche ich hier allerdings nicht eingehen kann. Es ist im Jahre 1881 eine kleine Monographie von Dr. L. A. Baruffaldi (Riva, G. Gregori, lex.) über den schönen Bau erschienen, welche der Verfasser der k. k. Centralcommission in Wien dedicirte, eine fleissige Schrift, welche über den Bau und dessen Zustand sehr genaue, in kunsthistorischer Hinsicht und über die daran betheiligten Meister aber unsichere, zum Theil ganz falsche Nachrichten mittheilt. Und gerade unser Künstler ist dabei übel weggekommen, wesshalb ich den Gegenstand hier aufzunehmen genöthigt bin.

Schon ältere Beschreibungen und Topographien, welche Deutsche verfasst haben, wie Weber's, Weidmann's und andere Bücher über Tirol — immer eines üblicherweise dem Andern nachschreibend — wissen es ganz recht, dass Theophilus Pollak in der Inviolata gemalt habe. Freilich wissen auch sie nicht was und an welcher Stelle und winden sich daher mit der nichtssagenden Allgemeinheit durch: die Stucco machte der Römer David Retti, die Wandgemälde Lucchesi, die Zierrathen Theophil Pollak. Sollten unter diesen Zierrathen etwa gemalte Ornamente verstanden sein, so ist das gegenstandslos, denn einen derartigen Schmuck besitzt die Kirche nicht. Die malerische Ausstattung des herrlichen Centralbaues zerfällt in folgende gruppenweise Partien: Gemälde der Kuppel, Felder mit Putten in den Archivolten der drei Eingänge, endlich in den Capellen und im Presbyterium zwei Reihen Bilder in Feldern über einander, von denen die oberen farbig, die Sockelgemälde (auch neben den Thoren) monochrom braun, wie bronzen, gehalten sind. Dr. Baruffaldi nun theilt (pag. 20) die Kuppelgemälde dem Teofilo Turri da Arezzo zu, diejenigen in den Capellen dem Pietro Ricchi, gen. il Lucchesi, und die Putti einem dritten Unbekannten. Letzteres ist ganz richtig, das Uebrige falsch. Erstens ist Ricchi (1606—1675) unmöglich an der Kirche beschäftigt gewesen, welche bereits 1603 begonnen wurde, also drei Jahre vor seiner Geburt. Nehmen

wir an, dass dieser Schüler des Guido Reni bereits um 1626 hier thätig gewesen wäre, also schon mit zwanzig Jahren, so hätte die Durchführung des malerischen Schmuckes der Kirche zwei Decennien gedauert, was nicht wahr ist. Weiters ist er oder auch ein anderer Lucchesi gewiss nicht Autor der Capellenbilder, denn die frappante Uebereinstimmung derselben mit den Gemälden der Fürstenchorcapelle in der Innsbrucker Hofkirche, welche auf den ersten Blick erhellt, gibt den älteren deutschen Topographen Recht, welche in ihnen Arbeiten des Teofilo Polak sehen. Einen Teofilo kennt nun auch Dr. Baruffaldi beim Kirchenbau, aber er theilt ihm irrigerweise die Kuppel zu und nennt ihn nicht Polak, sondern Turri. Die Verwirrung bei genanntem Schriftsteller oder seinen Gewährsmännern ist also eine allgemeine, der Name Teofilo tritt hier in Verbindung mit dem Zunamen Turri statt Polak auf und demselben wird die Kuppel zugewiesen anstatt der Capellenbilder, aber es erhellt doch deutlich aus dem Ganzen, dass Barrufaldi von demselben Künstler wusste, dass er Teofilo Turri, und jene deutschen Schriftsteller, dass er Theophilus Pollak geheissen habe. Der kunstsinnige Stifter des Gotteshauses war derselbe Cardinal von Trient, Carl von Madruz, welcher auch sonst als Gönner Pollak's erscheint.

Ich füge an dieser Stelle die Gegenstände der Gemälde ein. Ihre Technik ist Oelmalerei auf der Mauer, ein Verfahren, welches hier, wie fast überall, wo es zur Anwendung kam, schädliche Folgen hatte. Die Folge beginnt beim Altar des h. Carl. Borr. und stellt in den farbigen Bildern vor:

Alfonsina Gonzaga Madruzzi betend vor dem Bilde des Heiligen. — Der Heilige reicht den Pestkranken das Sacrament. — Im Gewölbe: S. Carl in der Glorie.

Clairobscurbilder:

S. Carl empfängt den Purpur als Cardinal. — Seine Leiche auf dem Paradebette.

Altar des h. Hieronymus.

Farbige Bilder:

S. Hieronymus zieht dem Löwen den Dorn aus dem Fusse. — Er erbaut eine Kirche. — In der Wölbung: Selbstgeisselung des Heiligen.

Clairobscurbilder:

Der Heilige befreit eine Besessene. — Er vernimmt die Posaune des jüngsten Gerichts.

Altar des h. Onufrius.

Farbige Bilder:

Die hh. Onufrius und Paphnutius. Ersterer als Leiche, für welche zwei Löwen das Grab scharren. — Der Tod des h. Onufrius. — In der Wölbung: Engel tragen ihn gen Himmel.

Clairobscurbilder:

S. Onufrius in der Wüste. — Onufrius und Paphnutius, denen ein Engel Wein und Brod herbeibringt.

Kreuzaltar.

Farbige Bilder:

Christus in der Vorhölle. — Geisselung Christi. — Im Gewölbe: Die Auferstehung.

Clairobscurbilder:

Der Judaskuss. — Christus am Oelberg.

Die Helldunkelbilder an den Seitenwänden der drei Eingänge stellen dar:

Hauptportal:

Christus unter den Schriftgelehrten im Tempel. — Die Vermählung Marias.

Nördlicher Eingang:

Hagar und der Engel. — Ein Einsiedler in der Wüste, neben ihm ein Engel.

Südlicher Eingang:

Die Hochzeit von Canaan. — Der Tod des h. Joseph.

Diese Gemälde sind sämmtlich (mit Ausnahme der farbigen) auf Reliefwirkung gemalt, in einem okerbraunen Ton, welcher sie offenbar als Bronzegebilde erscheinen lassen soll, wie denn gemalte und stukkirte Bronzeimitationen auch ausserdem in der überreichen Decoration der Rotunde angewendet wurden. Pollak erweist sich in ihnen als ein gewandter Beherrscher der Composition, ein Zeichner von grossem Zug mit bedeutender Routine. Peinliche Ausführung ist daher nicht seine Sache, was nicht bloss die auf decorativen Effect gemalten Bilder der Inviolata beweisen, sondern alle seine Arbeiten. Jedenfalls tritt er schon in diesen Werken als ganz fertiger Künstler auf.

Die zu Trient in verschiedenen Kirchen zerstreuten Gemälde Theophil's sind grösstentheils Oelbilder. Ob es seine Richtigkeit hat, wenn ihn der Almanach auch hier wieder mit dem Titel eines Hofmalers auszeichnet, werden die Urkunden zeigen. Im Dome befindet sich eine Madonna mit zwei heiligen Bischöfen, ferner der bethlehemische Kindermord, St. Christoph, Dorothea und Maria. Auch in der verschiedenartigen Anführung dieser Bilder bei den Autoren, welche über Trient geschrieben haben, stossen wir auf Angaben des Künstlernamens, aus welchen die Identität Torre's und Pollak's bestimmt hervorgeht. So wird der heilige Christoph und der Kindermord im Dome von den einen dem »Pollacco Martino Teofilo«, von andern dem »Teofilo Torre« zugeschrieben, aus welchem Namen bei Weber gar ein Teovitus Torre geworden ist. In Sta. Maria Maggiore die Frescodecoration oberhalb des Hochaltars, in Sta. Maddalena (ehemals) das Gastmahl Simon's des Aussätzigen; in S. Francesco eine Mater dolorosa mit der h. Clara, eine unbefleckte Empfängniss, der Ablass von Portiuncula, der h. Antonius von Padua. In S. Marco ein h. Augustin mit anderen Heiligen, abermals eine unbefleckte Empfängniss, eine Maria mit zwei Heiligen; bei den Franciscanern Maria mit zwei Heiligen des Ordens, bei den Kapuzinern das Kreuzbild des Hochaltars. Endlich gehören in diese Periode die Geburt Maria's in der Kirche von Malé im Sulzthale und der h. Laurentius in Castion im Vicariate Brentonico.

Der Katalog der Tirolisch-Vorarlbergischen Kunstausstellung in der k. k. Universität zu Innsbruck 1879, sub. Nr. 34—37 des ersten Saales, gibt in den biographischen Daten über Pollak (der hier übrigens irrthümlich Mar-

cus genannt erscheint) zwei Angaben, welche mir sehr willkommen sind. Für's Erste ist der Katalog mit leiser Ahnung des Richtigen so vorsichtig, ihn nur »angeblich aus Polen geboren« sein zu lassen, und weiters wird er hier 1637 Hofmaler zu Innsbruck genannt. Ich habe Grund zur Vermuthung, dass letztere Angabe auf einer Urkunde basirt; sie würde wieder von der Unrichtigkeit der Annahme zeugen, dass der Maler erst nach Erzherzog Leopold's Tode in Trient thätig gewesen sei.

Aus dieser mittleren, der Innsbrucker Epoche des Künstlers, haben wir auch die interessante Erwähnung desselben bei Haimhofer. Philipp Haimhofer, der vielgereiste Gelehrte und Kunstfreund, aus augsburgischem Patriciergeschlecht, befand sich 1628 am Hofe zu Innsbruck, wohin er für den Erzherzog Leopold aus seiner Vaterstadt einen künstlichen Schreibtisch gebracht hatte. Auch diese, gleich anderen seiner Reisen, hat er beschrieben. Das Originalmanuscript befindet sich in der Bibliothek des Ferdinandeums, eine Abschrift des für die Kunstgeschichte unserer Länder sehr werthvollen Tagebuchs hat vor Kurzem das k. k. Oberstkämmereramt für die Bibliothek der kaiserlichen Kunstsammlungen in Wien davon veranlasst. Die betreffende Stelle, welche die älteren Bücher unvollständig und gerade mit Hinweglassung des Interessantesten geben, folgt hier vollständig. Der Besuch Haimhofer's bei dem Künstler fand zu Innsbruck den 29. April 1628 statt:

»Vnder wehrender Vesper hat mich Ihrer drl. Cammermahler, il sigr. Martino Theophilo (ain geborner Polac) in seine werkstat geführt, vnderschidliche quadrj von vnderschidlichen Niderländischen maistern, auch landschäfftlen vom Ludovico di (sic) Treviso, Item des Herrn Ertzhertzogs vnd der Ertzhertzogin Conterfet, lebensgröss, mit der Jungen Princessin (So Ihre drl. an der hand führen, vnd nach Florentz solle geschickt werden) auch hochgedachtes Fräwlein in ainem sesselin sitzent; Sonderlich aber ainen gar grossen altar, daran er mahlet, mir gezaigt, auch ainen trunkh vnd confect angepraesentiert, vnd mich gebetten, Ihne mit vnserm Luca Kiliano, Jetz im Reich (Sieder Aegidiüs Sattler zu Praag tod) der vornembste Kupferstecher vnd Conterfettern bekant Zu machen, vnd ist dieser Martinus gar ain gut mändlin.«

Haimhofer's kurze Mittheilung bietet manchen interessanten Einblick. Wir wollen seine Angaben der Reihe nach erwägen. Der Gast sieht im Atelier viele niederländische Gemälde, besonders Landschaften, ein Genre, woran der Künstler Gefallen gefunden zu haben scheint, so sehr es seiner Kunstrichtung fremd gegenüberstand. Er nennt uns einen der Meister, die unter den Landschaftern vertreten waren, Lodovico da Treviso, trotz seines wälschen Namens ein Niederländer, aus Mecheln gebürtig, von den Italienern auch Pozzoserrato geheissen, was eine Uebersetzung seines Familiennamens, Toeput ist. Er hielt sich im Süden, besonders in Venedig, dann in Treviso auf, wo er mit Paul Brill zusammenkam, an dessen Stil der Landschaftsbehandlung er sich anschloss. Seine Arbeiten kommen seit 1584 vor, sein Tod muss nach 1604 erfolgt sein. Ansichten Venedigs, Landschaften mit stürmisch bewegten Wolken und stimmungsvoller Beleuchtung, herrschen bei ihm vor, auch hat er den Grabstichel geführt, wie seine Porträts des Tintoretto, des Giovanni da Bologna

und des Cornelis Cort beweisen. Nach ihm haben die Sadler, Pieter de Jode u. A. gestochen. Das Familienporträt, welches Erzherzog Leopold, seine Gemahlin Claudia von Medici und die junge Prinzessin Maria Eleonora (geb. 9. Febr. 1627, gest. 6. Aug. 1629) vorstellte, sowie das Einzelbild dieses Kindes, ist nicht mehr zu eruiren; soviel mir zu erfahren möglich weder in Florenz, wohin das Erstere geschickt werden sollte, noch anderswo. Der grosse Altar, welchen Meister Martino eben in Arbeit hatte, ist ohne Zweifel sein bedeutendstes Werk, das Hochaltarbild der Serviten in Innsbruck, worauf ich zurückkomme. Nach dem grossen Brande, welcher 1620 die junge Stiftung der Erzherzogin Anna Katharina betroffen hatte, dauerte es lange Zeit bis die Wiederherstellung und vollständige Ausschmückung der Servitenkirche beendet war: die Anfertigung des Altarbildes durch Pollak scheint hiermit wohl zusammenzuhängen. Dass der Meister endlich mit Lucas Kilian bekannt zu werden wünscht, ist wenigstens interessant genug.

Ehe ich nun an die Aufzählung der Werke des Künstlers herantrete, welche in Innsbruck erhalten sind, ist es meine Aufgabe, eines, welches ihm daselbst zugeschrieben wird, auszuscheiden. Der Katalog des Ferdinandeums verzeichnet drei Bilder unter dem Namen Theophil's (dessen Todesjahr nebenbei bemerkt falsch mit 1632 angegeben wird). Nr. 119 »Votivgemälde, Madonna mit dem Kinde von Engeln umgeben. Links ein knieender Fürst (angeblich Maximilian der Deutschmeister als erwählter polnischer König 1587), hinter demselben der Papst. Holz.« Es gehört die ganze, dilettantenhafte Unwissenheit, aus der heraus dieser Katalog geschaffen ist, dazu, um dieses (übrigens höchst interessante) Gemälde mit unserem Meister zusammenzubringen, um so unfassbarer, als der Herr Verfasser zwei unbezweifelte Bilder Pollak's im selben Hause hängen hatte. Wäre der Unterschied zwischen diesen und jenem nun nur so gross wie meinetwegen zwischen einem Gemälde der venetianischen Schule und der Correggio's oder der Florentiner, so wollte ich auch noch nichts sagen, indessen: ein Bild mit total altdeutschen Reminiscenzen demselben Autor zuzuschreiben, dessen andere Bilder den freiesten Stil der italienischen Spätrenaissance verrathen, das ist mir denn doch selbst für provinciale Museumsdilettanten ein zu starkes Stück! [1]) Das auf Holz gemalte Bild hat eine ganze Menge deutscher Einflüsse und Merkmale im Geiste des 16. Jahrhunderts, erste Hälfte, die zierlich und detaillirt ausgeführte tiefblaue Landschaft, die in der Stellung dürerisch zu nennenden Englein, das schwärmerisch Leidende im Kopf der Maria. Ich glaube ferner auch gar nicht, dass unter dem knieenden Fürsten Erzherzog Max zu verstehen sei, wenngleich er immerhin durch das Costüm sich als Pole verräth, denn seine Physiognomie hat gar nichts Habsburgisches, vielmehr das Gepräge eines slavischen Gesichtes. Sollte nicht vielleicht an den Gemahl der Tochter Ferdinand's I., Erzherzogin Elisabeth, an König Sigismund von Polen zu denken sein? Dazu würde der Kunstcharakter der Malerei passen.

[1]) Es sei hier bemerkt, dass ein nach den Grundsätzen wissenschaftlicher Kritik gearbeiteter Katalog der neu aufgestellten Gemäldesammlung in Vorbereitung ist. Mit der nicht leichten Arbeit wurde Prof. Hans Semper betraut. A. d. R.

Unter den zu Innsbruck entstandenen Arbeiten Pollak's sind mir diejenigen bekannt, welche im Folgenden besprochen werden sollen.

Hinter dem wundervollen Fürstenchor der Franciscanerkirche liegt eine dazugehörige, ihrer Architektur und Decoration nach aber jüngere Capelle von runder Grundrissform, mit einer kleinen Kuppel überwölbt. In den Feldern dieser Kuppel sieht man fünf Gemälde eingesetzt, welche die Geheimnisse des glorreichen Rosenkranzes repräsentiren, nämlich: die Auferstehung, die Himmelfahrt Christi, die Herabkunft des heiligen Geistes, die Himmelfahrt und die Krönung Mariä, alle um das Bild des von Engeln umgebenen Gott Vaters in der Mitte gruppirt. Nebst diesen sind vier andere an den Seiten des Altars angebracht, die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Ankunft der drei heiligen Könige; nach Primisser theils auf Leinwand in Oel, theils al fresco gemalt; nach dem Tiroler-Künstlerlexikon sind die vier letztern Oelmalerei. Sie sind sehr nachgedunkelt und vielfach beschädigt. In der Capelle fand Herr Architekt Joh. Deininger in Innsbruck, wie mir derselbe freundlichst mittheilt, hoch oben und nur schwer zu erkennen in einem dunkeln Friese oberhalb der Eingangsthür die Jahreszahl 1627. Ohne Zweifel ist damit die Erbauungszeit und auch das Datum der Entstehung der Malereien unseres Meisters gegeben.

Es scheint aber, dass noch andere, in unmittelbarster Nachbarschaft befindliche Gemälde ebenfalls als des Theophil Werke zu betrachten sein werden, obwohl dieser Umstand bisher noch von Niemanden berührt wurde. In dem unter Erzherzog Ferdinand, wie bereits erwähnt, angelegten Fürstenchor sind die Panneaux der Rückwände mit ovalen Ausschnitten durchbrochen, in welchen Oelgemälde eingesetzt sind, — heute ist nur mehr ein Theil davon vorhanden. In Zeichnung und Colorit beweisen dieselben einen beträchtlich späteren Ursprung als die Intarsiaturen des sie umgebenden Tischlerwerks. Michelangelo'sche Motive verrathen die spätere Zeit, manches erinnert an jene Meister, welche unter dem sehr ungerechten Titel der Manieristen des 17. Jahrhunderts im Munde geführt zu werden pflegen. Gegenstände der Darstellung sind Scenen aus dem Leben des Heilandes. Colorit, Composition und Zeichnung bekunden sehr deutlich die Hand Pollak's, dessen Thätigkeit an dem Orte auch überaus leicht einzusehen ist. Aeltere Bilder, oder was sonst in den Ausschnitten der Intarsiawände gewesen, mögen beschädigt worden sein, da bediente man sich des Künstlers, welcher in der nahen Capelle soeben gemalt hatte, um den Ersatz zu beschaffen. Das Material dieser Oelmalereien ist Holz.

Primisser und Andere führen in der Kapuzinerkirche den heiligen Laienbruder Felix von Cantalicio als ein Werk unseres Künstlers an; aber ich glaube, es befinden sich in dem Gotteshause zwei Proben seines Pinsels. Was Theophil's Thätigkeit bei den Kapuzinern anbelangt, so könnte ihr zu Folge am ehesten angenommen werden, dass er bereits unter Max III. in Innsbruck arbeitete, denn dieser Fürst war ein besonderer Freund des Conventes und errichtete sich daselbst seine noch vorhandene Einsiedelei etc. Die Gunst des Hofes hörte indessen für das Kloster auch unter den Successoren des Deutschmeisters nicht auf. Das ansehnlich grosse Altarbild zur Linken, S. Felix,

repräsentirt den Meister vorzüglich, namentlich tritt eine seiner besonderen Eigenthümlichkeiten, der graue Gesammtton, hier deutlich und charakteristisch entgegen. Auch die leichte Weise seines Vortrages, die auf eine starke Productivität hinweist, ist zu erkennen; im Kopfe des jungen Heiligen sowie in den hübschen Engelknäbchen athmet Alles die Luft der italienischen Kunst. Die Farbe ist nicht ohne Conventionelles, die Behandlung glatt, Alles jedoch vornehm und fein in Empfindung und Ausdruck. Ich halte es nun für sehr möglich, dass das gegenüberstehende Bild des h. Antonius vor der Madonna und dem Christuskinde, welches Primisser und Nachschreiber sehr mit Unrecht »alt, aber ohne Kunstwerth« nennen, ebenfalls von Pollak gemalt sei. Auch hier die blonden Englein, die süssen, feinen Gesichtchen.

Das dritte, in der Hauptstadt erhaltene Kirchenbild ist des Künstlers grossartigste Schöpfung: das Hochaltarbild der Servitenkirche, dessen bereits gedacht wurde. Von sehr bedeutenden Maassverhältnissen zeichnet es sich auch im Sinne der Composition durch Grossheit aus. Die Vermählung Maria's und Joseph's geht in einer hohen Säulenhalle unter Begleitung einer grossen Menschenmenge vor sich, welche Stufen und Intercolumnien in dichtem Gedränge füllt. Die beiden Hauptpersonen mit dem Priester sowie die Schaaren der Zuhörer sind fast symmetrisch geordnet, doch ohne alle Steifheit oder Trockenheit der Composition. Sehr schön ist die Gestalt der in Rosa gekleideten Jungfrau, welche sinnend verschämt vor uns steht, ferner diejenige eines schönen Weibes auf den Stufen, eine an die Vorbilder der Raphael'schen Schule mahnende prächtige Figur. Ein ausserordentliches Gefühl für ernstes, maassvolles Vorgehen im Schaffen beseelt die Schöpfung, deren Colorit angenehm, aber wieder im Ganzen ernst und grau beschattet ist. — Die Wiederherstellung der Kirche wird gewöhnlich 1624 angenommen. Haimhofer kann vier Jahre später recht wohl das Bild im Atelier des Malers gesehen haben.

Ein Altarbild, darstellend Maria's Opfer im Tempel, besass die Kirche des sogenannten Regelhauses, einer Stiftung der Wittwe Erzherzogs Ferdinand, Anna Katharina von Mantua; bei der Aufhebung des Klosters unter Joseph II. dürfte das Kunstwerk mit vielen anderen abhanden gekommen sein.

Ausser diesen Werken finden wir im Ferdinandeum noch das Selbstporträt Theophil's, (Katalog, Gemäldesammlung Nr. 269), ein ebenfalls breit gemaltes Bild auf Stein, von circa 2 cm Dicke. Das Porträt, Brustbild, zeigt eine Physiognomie, welche einigermassen an den Kopf des Tondichters Schubert erinnert, ein glattes, etwas breites Gesicht, in halber Lebensgrösse. Der Rockkragen ist mit Pelz verbrämt. Ein rückwärts angebrachter Zettel mit den Worten: »Hunc Martinum Theophilum Polak dedicat Laurentius Itten Oenipontanus« bezieht sich wohl auf einen späteren Geschenkgeber.

Des andern Gemäldes dieses Museums (h. Magdalena) haben wir später, wo von der letzten Periode des Meisters die Rede sein wird, zu erwähnen. Von Bildern im Privatbesitze, deren das Tiroler Künstlerlexikon und Primisser allgemeinhin gedenken, kam anlässlich jener Ausstellung im Jahre 1879 Einiges zu Tage. Leider habe ich dieselbe nicht gesehen und kenne also die Bilder nicht, von denen besonders das Porträt mit dem des Ferdinandeums

zu vergleichen wichtig sein würde. Der Ausstellungskatalog verzeichnet dieselben: Saal I. Nr. 34. Selbstporträt (Eig. Leop. Joas in Innsbruck). Nr. 35. Christus am Kreuz, Maria, Johannes und ein Engel mit den Leidenswerkzeugen (ohne Angabe des Eig.). Nr. 36 u. 37. Die Geburt Christi und die Flucht nach Aegypten (Eig. Wilhelm Ritter von Lachmüller in Innsbruck). Nach der Bemerkung in der Oesterr. Kunstchronik (III. pag. 47), wonach der Meister durch diese Ausstellungsobjecte schlecht vertreten gewesen sein soll, möchte ich nicht bestimmt behaupten, dass sie in der That Werke seiner Hand seien. Ich habe in Tirol schon unglaubliche Bildertaufen erlebt.

Der Zeitpunkt, wann Pollak nach Brixen gezogen, wo er sein Leben beschliessen sollte, ist, wie erwähnt, nicht bekannt. Eine Nachricht besagt, er sei im dortigen bischöflichen Palaste plötzlich gestorben; ferner wissen wir, dass er in der Collegiatkirche bestattet wurde und eine bedeutende Stiftung für Studenten gemacht hatte. Bei so dürftigen Nachrichten bleiben uns wieder nur seine Werke zu erwähnen, von denen einige die Kirchen der Stadt schmücken. Die h. Magdalena aber sollte in's Ferdinandeum kommen, woran sich eine niedliche, das Tiroler Völklein bezeichnende Geschichte knüpft. Das Gemälde (Katalog Nr. 556) hing früher im Kreuzgang der sog. Studentenkirche in Brixen; es stellt die Verherrlichung der Heiligen, diese selbst aber mit einigen beaux-restes ihrer interessanteren Vergangenheit vor, wesshalb man schlüssig wurde, die schöne Sünderin lieber in's Museum zu hängen, wo sie vor dem Besuch der Landeskinder ziemlich in Frieden gelassen ist und nur auf sündige Wiener und Engländer wirken kann, an denen ohnehin wenig zu verderben ist. Diese Magdalena ist aber ein herrliches Gemälde, voll edelster Weichheit der Formen, welchen jene, dem Meister stets eigenen grauen Schattentöne etwas kühl Vornehmes und Ernstes verleihen. — In der Pfarrkirche zu Brixen sieht man ein mittelgrosses Altarblatt, das Opfer der drei Weisen aus dem Morgenlande, am Seitenaltar links. Es ist das mindestgelungene Werk des Künstlers, das ich kenne, obwohl Einzelnes, so der ganz an Bolognesen erinnernde Kopf der Madonna, sehr schön zu nennen ist. Composition und Farbe erreichen indess nicht seine besseren Leistungen, die Letztere ist sogar ziemlich bunt, gegen sonstige Gepflogenheit. Die Scene geht in einer Säulenhalle vor sich. Sehr merkwürdig und gewiss nicht zufällig ist es, dass der zweite der Könige in polnisches Costüm gekleidet erscheint. Dagegen besitzt Brixen auch eines der vorzüglichsten Werke Pollak's, die h. Maria Aegyptiaca in der Collegiatkirche, woselbst der Tiroler Almanach ausserdem noch eine Verkündigung Maria's erwähnt (pag. 225). Das in Rede stehende Leinwandbild stellt die Heilige dar, wie sie kraftlos zusammengebrochen von Engeln gehalten wird und aus der Hand des Priesters die Hostie empfängt. Die Composition ist vortrefflich, durch einen Zug des Leidenschaftlichen, Verzückten belebt. Die Schule Bologna's kommt auch in diesem Bilde sehr lebhaft zum Ausdruck, mich muthet Manches an, als müsste es am Studium Dominichino's gereift sein. Im Ganzen steht dieses vorzügliche Gemälde der Magdalena im Ferdinandeum am Nächsten. In der Bekrönung des Altars ist noch ein kleineres Stück eingesetzt; der Gegenstand

der Darstellung ist die Entrückung der Heiligen, welche von Engeln emporgetragen wird.

Theophilus Pollak oder Turri da Arezzo wollen wir hiermit als einen höchst schätzenswerthen Künstler in die österreichische Kunstgeschichte eingeführt haben. Seine Wichtigkeit beruht vorzugsweise darauf, dass seine Werke, deren noch eine verhältnissmässig bedeutende Zahl erhalten ist, zwischen den Meistern der Hochrenaissance und jenen der Baroke, denjenigen interessanten Stilcharakter repräsentiren, welcher, bei uns so selten vertreten, den Uebergang zwischen den beiden und zwar durch Vermittlung des bolognesischen Eklekticismus darstellt. Seine Magdalena im Ferdinandeum ist eines Schülers der Carracci würdig, die Verehrung der Könige in Brixen könnte beinahe schon ein Oesterreicher von 1700 gemalt haben.

Noch einmal Dürer's Dresdner Bildniss von 1521.

Von **Karl Woermann.**

Seit ich im VII. Bande dieser Zeitschrift (S. 446 ff.) nachzuweisen versuchte, Dürer's vortreffliches Bildniss von 1521 in der Dresdner Galerie, welches laut der Inschrift des Briefes in der Hand des jungen Mannes einen gewissen Bernhard darstellt, könne nicht mit Ephrussi auf den berühmten Brüsseler Maler Bernhard von Orley bezogen werden, ist diese Frage, zunächst durch einen eingehenden Aufsatz des ausgezeichneten belgischen Kunstgelehrten H. Hymans im Bulletin der belgischen Akademie der Wissenschaften (1884, p. 11 ff.), in eine andere Phase getreten.

Mit dem mir vorliegenden Material, welches ich für vollständig genug halten musste, um beweiskräftig zu sein, konnte ich in der That zu keinem anderen Ergebniss kommen, als dass der Porträtstich der von H. Cock in Antwerpen zuerst 1572 herausgegebenen, von Lampsonius mit Versen versehenen Sammlung von Künstlerbildnissen, welcher von Ephrussi und anderen auf Bernhard van Orley bezogen wurde, diesen keineswegs darstelle.

Ich besass nämlich die erste Auflage dieses Werkes von 1572, in welcher dieses Bildniss die Unterschrift »Theodorus Harlemius« trägt, während vielmehr ein anderes als dasjenige des Brüsseler Malers bezeichnet wird. Ich besass Louis Alvin's »Catalogue raisonné des portraits gravés par les trois frères Wierix«, nach welchem (p. 39) erst in der fünften Auflage des Cock'schen Werkes die Porträtstiche des Theodor von Harlem und des Bernhard von Brüssel verwechselt worden wären, so dass ich annehmen musste, die zweite, dritte und vierte Auflage stimmten mit der ersten überein. Ich besass die späteren Nachstiche, welche von Jansson in Amsterdam (1618) und von Hondius im Haag (ohne Jahreszahl) herausgegeben worden und in der That die Bildnisse jener beiden Meister gegenüber der ersten Auflage vertauscht zeigen. Ich besass aber auch Isaak Bullart's »Académie des sciences et des arts« (Paris 1682), in welcher unter dem Nachstiche des fraglichen Bildnisses die Inschrift, die es als Bernhard van Orley bezeichnet, ausdrücklich auf der Platte durchgestrichen ist, um es, jener ersten Auflage des Cock'schen Werkes entsprechend, wieder Theodor von Harlem zu taufen; und ich besass endlich die späte holländische Ausgabe des Karel van Mander (1764), welche die Bildnisse

der beiden Künstler ebenso benennt, wie Bullart, und wie auch ich es nach alle diesem für richtig halten musste.

Gleichwohl war ein Fehler in dieser Rechnung; und der erste Urheber dieses Rechenfehlers war L. Alvin, der, wie Hymans nachgewiesen hat, die fünfte Auflage des Cock-Lampsonius'schen Porträtwerkes mit der ersten verwechselt hat.

In Wirklichkeit tauft nur die erste Auflage von 1572 die beiden Bildnisse in der, wie von Bullart und dem späten Herausgeber des van Mander, so auch früher von mir für richtig gehaltenen Weise. Schon die zweite (resp. dritte) Originalausgabe verbesserte den Irrthum. Ich habe mich vor Kurzem unter Hymans' liebenswürdiger Leitung im Brüsseler Cabinet, welches diese Ausgabe besitzt, selbst davon überzeugt.

Wenn keine besonderen anderen Gründe hinzukämen, könnte man allerdings trotzdem nach wie vor geneigt sein, der ersten Originalausgabe den Vorzug zu geben; aber es treten in der That besondere Gründe hinzu, welche dieses unthunlich erscheinen lassen.

Zunächst sind die Unterschriften jener ersten Auflage noch mit der Druckerpresse hinzugefügt; erst die späteren Auflagen zeigen die Künstlernamen und die begleitenden Verse auf die Platten selbst gravirt; und dass man die Aenderung jetzt mit Absicht und Bewusstsein vornahm, ist unter diesen Umständen, da der Stecher vorsichtiger als der Buchdrucker gewesen sein wird, an sich schon wahrscheinlich, wird aber durch die entsprechend veränderte Paginirung fast zur Gewissheit gemacht.

Sodann zeigt der Bernhard van Orley der ersten Auflage noch das Costüm des 15. Jahrhunderts und umgekehrt der Theodor von Harlem dasjenige des 16., wie es uns gerade auf den Bildern des Orley entgegentritt. Dass Orley der jüngere Meister war, aber wusste man im 16. Jahrhundert sicher noch. Schon diese Thatsache genügt daher zum Beweise, dass wirklich die erste Auflage im Irrthum war.

Auch ich halte es jetzt somit für erwiesen, dass die in allen Auflagen, ausser der ersten, als Bernhard van Orley bezeichnete Persönlichkeit diesen Meister wirklich darstelle; und da ich schon in meinem früheren Aufsatze (S. 448) ausdrücklich zugegeben habe, dass die Aehnlichkeit zwischen diesem Porträtstich und unserem von Dürer gemalten »Bernhard« eine »äusserst auffallende« sei, so bin ich selbstverständlich damit auch zu der Ueberzeugung gelangt, dass Ephrussi Recht hatte, den grossen Brüsseler Meister in unserem Dresdner »Bernhard« zu erkennen.

Einer weiteren Beweisführung bedarf es für mich nicht. Ich brauche daher auch auf die Frage der Aehnlichkeit zwischen unserem Bilde und den Persönlichkeiten, die man auf den Gemälden Orley's als dessen Selbstbildnisse anerkennt, kaum einzugehen. Doch muss ich bemerken, dass Schlie, der ein solches Selbstbildniss Orley's auf dem Güstrower Altar entdeckt hat, mir mittheilt, er sei, nachdem er die Braun'sche Photographie unseres Bildes mit demselben verglichen, vollständig überzeugt, dass beide Persönlichkeiten identisch seien. Dass ich selbst nach der Photographie des Güstrower Bildes, die aller-

dings zu klein gewesen sein mag, um beweiskräftig zu sein, zu dem entgegengesetzten Resultate kam, habe ich in der Schlussbemerkung unter meinem früheren Aufsatze betont. Das Güstrower Bild habe ich auch jetzt noch nicht im Originale gesehen. Wohl aber habe ich die Brüsseler Bilder, welche das Selbstbildniss des Meisters enthalten sollen, wiedergesehen; und da habe ich allerdings gefunden, dass besonders die betreffende Persönlichkeit auf einem der Brüsseler Flügel zu dem Wiener Mittelbilde in der That einen Typus zeigt, der einerseits (z. B. durch die scharfen Backenknochen) zu unserem Bilde, andererseits (z. B. durch die spitze Nase) zu dem Güstrower Bildnisse, wie es mir in der Photographie erscheint, hinüberleitet. Wenn ich daher auch jetzt noch kaum im Stande wäre, nach den (unter sich doch recht verschiedenen) »Selbstbildnissen« innerhalb der grösseren Gemälde Orley's auch unser Bild als das Porträt dieses Meisters zu erkennen, so gebe ich umgekehrt, da unser Bild durch den Stich identificirt worden, nunmehr doch gern zu, dass Orley in jenen Gestalten verschiedener seiner Bilder sich selbst habe darstellen wollen. Thatsächlich besteht daher auch zwischen Schlie und mir in dieser Frage keine Meinungsverschiedenheit.

Endlich aber darf ich eine sehr ansprechende Conjectur Hymans' nicht mit Stillschweigen übergehen, eine Conjectur, nach welcher Dürer selbst bezeugt haben würde, dass er Bernhard van Orley in Oel gemalt habe. Die betreffende Stelle habe ich in meinem früheren Aufsatz (VII, S. 447) unter 4) angeführt. In der Handschrift steht hier Resten; Campe druckte Ressen; ich bemerkte aber bereits, dass Leitschuh, die schon von Thausing frageweise hingeworfene Conjectur aufnehmend, Breslen las. Darnach hätte Dürer einen gewissen Bernhard von Breslau gemalt. Von Breslau zu Brüssel aber ist nur ein kleiner fernerer Schritt. Hymans' Hypothese, dass hier Brüslen (oder jedenfalls ein Wort, welches Brüssel bedeuten sollte) gestanden habe, ist daher durchaus annehmbar; und durch sie wird denn auch die letzte Schwierigkeit, die in der Frage bestanden, glücklich beseitigt.

Mir selbst ist es natürlich viel angenehmer, das Bildniss Bernhard van Orley's als dasjenige eines unbekannten Mannes zweifelhaften Namens in der Dresdner Galerie zu wissen; und meinen Artikel im VII. Bande dieser Zeitschrift brauche ich deshalb doch nicht zu bereuen; denn wenn er selbst auch noch zu einem unrichtigen Ergebnisse kam, so hat er, da er Hymans' erneute Untersuchungen veranlasst hat, doch zur Lösung der Frage beigetragen.

Berichtigungen, Ergänzungen und Nachträge

zu

„L'œuvre gravé des van de Passe décrit par D. Franken Dz. Amsterdam et Paris 1881."

Von **Simon Laschitzer.**

Die zwei grossen Wiener Kupferstichsammlungen, die des Erzherzogs Albrecht »Albertina« und die der k. k. Hofbibliothek, welche zusammengenommen sowohl an Werth als auch an Zahl von keiner Kupferstichsammlung der Welt übertroffen werden, bieten zu dem von Franken gelieferten Kupferstichverzeichniss der Stecherfamilie van de Passe so viele und so bedeutende Nachträge, dass es mir der Mühe werth schien, sie hier besonders zusammenzustellen. In der ersten Abtheilung gebe ich zu den von Franken bereits genannten und numerirten Blättern bemerkenswerthere Ergänzungen und Berichtigungen, wie ich sie eben beobachten konnte. Reine Druck- und Lesefehler und geringere Versehen blieben unberücksichtigt. In der zweiten Abtheilung beschreibe ich dann Blätter, die im Verzeichniss bei Franken vollständig fehlen. Ich habe mir da auch erlaubt, jene bereits von Wessely in dieser Zeitschrift, Jahrg. V, S. 251—254 erwähnten Blätter, die in den obengenannten Sammlungen sich befinden, in meinen Nachtrag mit aufzunehmen und sie mit den übrigen gleichmässig zu beschreiben, weil sie so, wie sie dort behandelt sind, zur Aufnahme in ein von Franken beabsichtigtes, erschöpfendes Supplement auf keine Weise genügen würden.

Die Beschreibungen der Blätter des folgenden Nachtrages numerire ich fortlaufend und reihe sie der Gleichmässigkeit halber in der Ordnung an einander, wie sie in dem Franken'schen Katalog eingereiht, obwohl ich mich mit jener Ordnung in mancher Beziehung nicht einverstanden erklären kann, aufeinander folgen müssten, daher ich auch jedem Blatte jene Nummer dieses Katalogs beisetze, nach der dasselbe zu stehen kommen würde. Um sie aber von diesen selbst auseinander zu halten, versehe ich sie ausserdem noch mit Buchstaben des Alphabets.

In Bezug auf die Beschreibungen selbst bemerke ich, dass sie soweit als möglich denen bei Franken gleichförmig gestaltet wurden; nur eine grössere Abweichung habe ich mir erlaubt. Da die Blätter sehr häufig beschnitten sind

und der Plattenrand daher nicht überall mehr zu sehen ist, so habe ich, um dies nicht immer angeben zu müssen, stets nur die Grösse des Stichfeldes gemessen und zwar, wenn es von Einfassungslinien begrenzt ist, nach den äussersten Linien. Ferner habe ich auch einige unbezeichnete Blätter in das Verzeichniss mitaufgenommen, die von jenen, die das Werk der van de Passe in der Albertina und in der Hofbibliothek aufgestellt haben, diesen zugewiesen worden waren. Auf eine genauere Prüfung, ob sie dies mit Recht oder Unrecht gethan haben, konnte ich mich jedoch nicht einlassen, noch weniger konnte ich sie dem einen oder anderen Mitgliede der Familie zuweisen. Möge dies Franken in seinen in Aussicht gestellten Supplementen zu thun versuchen, die bei den vielfachen Mängeln, Inconsequenzen und Ungleichmässigkeiten, welche sein Buch, abgesehen von der Unvollständigkeit, auch sonst bietet, allerdings sehr umfangreich ausfallen müssten, so dass es fast angezeigter wäre, das Buch nach vollständig erschöpfenden Vorarbeiten ganz neu umzuarbeiten. Für diesen Fall möchte ich hier noch auf Einiges besonders aufmerksam machen. Auf Anderes habe ich bereits in den »Mittheilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung, Jahrg. IV, Heft 1, S. 167—169« hingewiesen.

Bei Folgen wie z. B. Nr. 1338, 1345 u. s. w. müsste der dargestellte Gegenstand, wenn schon nicht genau beschrieben, so doch etwa in der Weise kurz bezeichnet werden, wie bei Nr. 1342 u. a. Ebenso müssten auch die einzelnen Blätter der Folge Nr. 1344 u. a. auseinandergehalten und kenntlich gemacht werden, vielleicht so, wie im folgenden Nachtrage die Nummern 194 bis 205. Die Porträte der Folge Nr. 1347 u. a. wären ebenso in die alphabetische Reihenfolge aufzunehmen, wie die der Folgen Nr. 1336 oder 1356 u. s. w.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass alle Blätter, bei welcher ein anderer Fundort nicht ausdrücklich angeführt wird, sich in der Albertina befinden.

I. Berichtigungen und Ergänzungen.

1) Martin de Vos figuravit Crispin vande Passe scalpsit 1591 steht im Stichfelde unten von der Mitte gegen rechts und dann noch links in der Ecke des Stichfeldes Sadler excudit.

3) hat Sadeler exc.

4) hat nur S. exc.

17) zeigt dieselbe Composition wie Nr. 14 des Nachtrages.

18—21) Die erwähnte Bezeichnung ist ausserhalb des Runds auf weissem Grunde angebracht und zwar steht unten links: Crispian de Pass fecit, und rechts: et excudit. In der Suite der Hofbibliothek tragen diese Bezeichnungen nur die Nr. 18—20; Nr. 21 hat sie nicht.

31) Von diesem Blatte sind zwei Zustände zu unterscheiden: 1) Vor der Bezeichnung M. de V. Inue; Hofbibl. 2) Mit dieser Albertina.

56) gehört zu einer Folge von drei Blättern. Siehe Nachtrag Nr. 124.

71—80) Zu dieser Folge gehört auch das Blatt Fr. Nr. 1058 und Nr. 31 des Nachtrages.

81) Das Blatt gehört zu der im Nachtrage unter Nr. 60—68 beschriebenen Folge.

82) Das Blatt hat eine Unterschrift, vier Verse in zwei Zeilen: Fatidico . . . ECCETVA; darunter in einer Zeile die Bezeichnung: Crispinus : De : Pas : Inuentor, et Excudit. Colo. und rechts daneben: Guilh. Salsm. lud. Es ist Gegenstück zu dem Blatte Nr. 42 des Nachtrages.

83) Das Oval hat folgende Umschrift: BENEDICTA . . . TVI. Es ist Gegenstück zu Nr. 43 des Nachtrages. Hofbibliothek.

84) ist Gegenstück zu Fr. Nr. 129.

86) Die Heiligen Antonius, Johannes Bapt. und Elisabeth. — Der hl. Johannes ist in der Mitte, links Antonius, rechts Elisabeth, alle drei mit ihren Attributen; darüber in den Wolken Maria mit dem Jesukinde im Schooss von Engeln umgeben. Links unten im Stichfelde: Barthol. Spranger Invent., in der Mitte: Crispin d. p. fecit, rechts: Hans van Luyck excud. Das Stichfeld ist nur unten von einer Linie begrenzt, darunter die Namen der Heiligen in einer Zeile: S. ANTONIVS. S. IOHANNES. S. ELISABETHA. H. 250, B. 190.

88) ist Gegenstück zu Fr. Nr. 97.

94 und 95 sind sicher ein und dasselbe Blatt: Mariä Verkündigung. Zimmerinterieur. Maria sitzt links, fast en face gesehen, vor einem Tische, auf dem ein Lesepult mit einem offenen Buche sich befindet. Die Rechte hält sie gegen die Brust, die Linke an das Buch. Rechts schwebt der Engel, von Wolken umgeben, hernieder; er ist in Profil nach links gekehrt, die Rechte nach oben ausgestreckt, in der Linken eine Lilie haltend. Am Boden rechts steht ein Korb mit Wäsche und einer Scheere, dahinter eine Katze. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift vier Verse in zwei Zeilen: Nuncius . . . salutis, rechts davon AB lud. Unter der Unterschrift, von der Mitte etwas nach links: Crispin de pas Inuentor et ex., rechts in der Ecke: Madalena van de pas fecit. H. 210, B. 181. Hofbibliothek.

97) ist Gegenstück zu Fr. Nr. 88.

98) ist Gegenstück zu Nr. 34 des Nachtrages.

107) Das Blatt hat eine Unterschrift, vier Verse in zwei Zeilen: Quàm suauis . . . Jesu.

113) Die Umschrift endet mit OBNOXIVM Etc. GAL. 4. Das Blatt ist im Rechtecke einfach eingefasst, die Ecken sind aber weiss gelassen. Links unten in der Ecke ausserhalb des Ovals steht: Crispian de Pass fecit und rechts: et excudit Colon: Agr. H. 125, B. 100.

124) ist Gegenstück zu Nr. 85 des Nachtrages.

126) ist Gegenstück zu Nr. 32 des Nachtrages und zeigt dieselbe Composition wie Fr. Nr. 211.

129) Jesus Christus. Brustbild, in ½ Profil nach rechts gewendet, in einem Hochoval mit Umschrift: DILECTVS . . . COLVMBÆ. In den vier schraffirten Ecken je ein Engelskopf. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift vier Verse in zwei Zeilen: Alma Dei . . . in vno, darunter folgende Widmung: Illmo Domino, Dño Joanni Baruitio, vtr. Juris Doctori, consiliario aulico Sacrae Caes. Mai^tis secreto intimóque Secretario, Musarū artisque chalcographicae sum̃o fautori, honoris et obseruantiae ergò dedicat Crispianꝰ Passaeus

Zelandus, effigiei hui9 à Geldorpio picte incisor 1601. H. 295, B. 227. Das Blatt ist Gegenstück zu Nr. 84.

135) und 137) zeigen dieselbe Composition.

159) Rechts neben der Martersäule steht das Monogramm Dürer's. Es sind zwei Zustände zu unterscheiden: 1) vor der Unterschrift: ecce homo in gothischen Buchstaben; Hofbibl. 2) Mit dieser; Albertina.

161) Im Stichfelde links unten in der Ecke steht: H. V. Balen inuē, rechts: Crispianus vā Pas fecit et excud. Die Unterschrift besteht aus zwölf Versen in sechs Zeilen: A Cruce portatur ... gloria culpae, rechts davon: Guilh. Salsm. ex August . Serm. 35 de Sanct; unter den Versen folgende Widmung: Nobilib. Magnific. ac praecell. viris ac DD. Johañi Hardenrat, et Arnoldo Siegen Reipubl. Colon. Coss. Patrib. patriae Crispinus Passaeus ciuis et celator dd. H. 280, B. 223. Hofbibliothek.

167) gehört zu einer Folge von 8 (?) Blatt; siehe Nachtrag Nr. 23—30.

170) Umschrift: NOLITE ... IVDICII. Im Stichfelde unten steht sehr klein: M. Vos in. Crisp. de pas fe. exc. H. 133, B. 102. Hofbibliothek.

180—185) Berühmte Helden. Folge von sechs numerirten Blättern, Brustbildern in Runden, in den Ecken verschiedene Thiere. In der Mitte unter jedem Rund ein verschieden gestaltetes Breitoval oder eine eckig geformte kleine Cartouche mit dem Namen des dargestellten Helden in Renaissanceminuskel, dem Monogramm oder Künstlernamen und der Nummer mit Ausnahme von Nr. 1. Das Stichfeld ist einfach eingefasst. Die Blätter sind ganz in derselben Weise gemacht wie die Folge der sechs berühmten Frauen (Nachtrag Nr. 54—59) und daher als Gegenstücke zu jenen zu betrachten.

180) Hector troianus, in Profil nach rechts gekehrt, aufwärts blickend. In den Ecken unten Elephanten, oben Adler. In der kleinen Cartouche nur der Name. Unten unter der Einfassungslinie ausserhalb des Stichfeldes: Crispiaen van de Passe inuentor et excud., rechts darunter in der Plattenecke die Nummer 1. H. 96, B. 72.

181) Alexander Macedo, in ³/₄ Profil nach rechts gekehrt. In den Ecken unten Pferde, oben Steinböcke. In der Cartouche unter dem Namen, in der Mitte die Nummer 2, links das Monogramm (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten II, Nr. 795 an 3. Stelle abgebildeten), rechts inuent. H. 91, B. 68.

182) Julius caesar, in Profil nach rechts gekehrt, mit einem Lorbeerkranze auf dem Haupte. In den Ecken unten je ein Stier, oben je ein Hund. In der Cartouche unter dem Namen das Monogramm (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten II, Nr. 795 an 2. Stelle abgebildeten) mit inuent., rechts daneben die Nummer 3. H. 96, B. 74.

183) Josue Dux, in Profil nach rechts gekehrt. In den Ecken unten je ein Affe, oben je eine Maus. In dem Breitoval unter dem Namen das Monogramm (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten II, Nr. 795 an 1. Stelle abgebildeten), rechts daneben die Nummer 4. H. 94, B. 73.

184) Dauid Rex, fast en face, etwas nach rechts gewendet. In den Ecken unten je ein Bär, oben je ein Lamm. In der Cartouche unter dem Namen das Monogramm (gleich dem in Nr. 182), rechts davon die Nummer 5. H. 93, B. 73.

185) Judas Machabeus, in ¾ Profil nach links gekehrt. In den Ecken unten je ein Löwe, oben links ein Hahn, rechts ein Truthahn. In der Cartouche unter dem Namen: Crisp v pas inuent und darunter ausserhalb derselben die Nummer 6. H. 95, B. 72.

Der von Franken genannte König Artus gehört wahrscheinlich in eine andere Folge, zu der auch das in der Albertina befindliche Blatt: Gottfried von Bouillon (gleich Nr. 53 des Nachtrages) gehören mag.

211) DN . NR . IESVS CHRISTVS. Halbfigur in ¾ Profil nach rechts gewendet, die Rechte segnend erhoben, in der Linken die Weltkugel haltend. (Dieselbe Composition wie Fr. Nr. 126). Links unten in der Ecke des Stichfeldes das Monogramm (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten V, Nr. 1082 an 5. Stelle abgebildeten). Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschriften in je zwei Zeilen: HIC . . . REDEMPTIO und Natus . . . an. aet. 34.; darunter folgende Widmung in 3 Zeilen: NOBILI, Amplissimo, consultissimóque viro, dño Theodoro Cubach, Reip. Susatensis Cônsuli dignissimo: lib. artium promotori studiosissimo Crispianus Passaeus dedicat consecratq; und rechts unten in der Plattenecke: MDXCIIII. H. 144, B. 97.

239) Das Blatt hat im Oval oben folgende Inschrift: S. MARTINVS. Hofbibliothek.

245) HIERONYMVS POENITENS. Der Heilige mit kahlem Haupt und theilweise entblösst liegt, in ¾ Profil nach links gewendet, zwischen Felsen aus einem Buche lesend; vor ihm ein Todtenkopf und ein Kreuz, hinter ihm ein zähnefletschender Löwe. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschriften: In der Mitte die obige Bezeichnung, rechts und links daneben je ein Distichon in 2 Zeilen: Magnus . . . rigat, darunter in zwei Zeilen: SIVE EDAM . . . IVDICIVM, dem folgt in einer Zeile: Henricus ter brug pinxit, Wilhelmus Passeus sculp. Crisp. Pass. ex. H. 243, B. 357. Gegenstück zu Fr. Nr. 266.

252 u. 253) gehören zu einer Folge von heiligen Frauen. Siehe Nachtrag Nr. 60—68.

260) gehört zu der im Nachtrage unter Nr. 69—74 beschriebenen Folge.

266) MAGDALENA POENITENS. Die Heilige in Halbfigur mit reichem Haarschmuck und theilweise entblösst, befindet sich in einer Felsengrotte, in Profil nach rechts gewendet, die Hände gefaltet über einem vor ihr liegenden Todtenkopf haltend, aus einem aufgeschlagenen Buche lesend, unter dem ein zweites, geschlossenes liegt. Hinter den Büchern ein Kreuz, links neben dem Todtenkopf ein Kinnbacken; links neben der Heiligen ein Gefäss und eine Dornenruthe, darüberhin Ausblick auf eine hügelige Landschaft. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschriften: In der Mitte obige Bezeichnung, rechts und links davon je vier Verse in vier Zeilen: Delicias . . . vitam, links daneben: Roelof a Zeyl Inuent, rechts daneben: Crisp. Pass. ex, unter diesem AB. lud. Unter den Versen folgende Widmung in zwei Zeilen: Honesto ac discreto viro . veraque pietate praedito Lamberto ab Hemelescors has artis suae chaliographiae primihas obseruantiae et amoris ergo . D.D.Q: Wilhelmus Passaeus sculptor. H. 243, B. 357. Gegenstück zu Fr. Nr. 245.

278) Von dem Blatte sind zwei Zustände zu unterscheiden: 1) Vor der

Nummer 1 und vor der Adresse des G. Valck, mit der Bezeichnung: Crispin de Passe inue: et exc. Albertina. 2) Mit der Nummer 1 und der Adresse: G. Valck Ex. links unten und mit getilgtem et exc. nach inue. Franken. Ueber die zu diesem Titelblatte gehörige Folge siehe Nachtrag Nr. 113—123.

312) Es ist nicht Christus am Kreuze, sondern der rechte Schächer.

333) gehört zu einer Folge von drei Blättern. Siehe Nachtrag Nr. 124.

377—380) Zu dieser Folge gehören noch die zwei im Nachtrage unter Nr. 127 u. 128 beschriebenen Blätter.

Die von Franken auf Seite 62 im Anschlusse an Nr. 399 nach Merlo erwähnte Folge ist mit der von Wessely zu Franken Nr. 858 beschriebenen identisch. Siehe Nachtrag Nr. 129—135.

416, 418 u. 419 (letztere zwei Nummern von Wessely, Nachtrag Nr. 23 u. 28 nochmals beschrieben) sind ganz gewiss von denselben Platten genommen, die dann bei der Zusammenstellung der Folge Fr. Nr. 1336 wieder benützt wurden.

416 ist überdies unter Nr. 539 nochmals beschrieben, desgleichen auch Nr. 418 unter Nr. 817.

432 u. 433) Die vollständig erhaltenen Blätter in der Hofbibliothek haben keine Nummern; es dürften demnach zwei Zustände zu unterscheiden sein.

437) Das Oval hat folgende Umschrift: GILLES CARILLE CARDINAL ALBORNOS.

496) Die Albertina besitzt ein Blatt, dem in der Unterschrift die Jahrzahl 1615 fehlt. Die Bezeichnung lautet: Crisp. Passaeꝰ excud: vltr. H. 439, B. 286. Es dürften demnach zwei Zustände zu unterscheiden sein: 1) ohne und 2) mit der Jahrzahl 1615.

530) Der Stecher nennt sich in der Unterschrift in folgender Weise: ... Hünc quam Passaeus sculpsit in aere virum.

531, 535, 905 und die Nr. 138 u. 143 des Nachtrages scheinen Blätter einer Folge zu sein, wenigstens zeigen sie ein im Allgemeinen gleiches äusseres Arrangement.

539) ist dasselbe Blatt wie Nr. 416.

575) ist Gegenstück zu Fr. Nr. 595.

610) Johann Wolf. Freyman. Halbfigur, fast en face, etwas nach rechts gewendet, mit breiter, steifer Halskrause, in der Rechten einen Handschuh haltend; vor ihm ein Tisch, hinter ihm ein Wappen. Hochoval mit Umschrift: IOANN : WOLF : FREYMONIꝰ IN MYLFELDEN I. C. SAC: CAESAREAE MAIESTATI A CONSILIIS SECRETIORIBVS. AN° CHRI. MDLXXXXI AETATIS XLVI. In den vier Ecken je ein Wappen. Unten gegen rechts im Stichfelde: Crispin de Pass fecit. Das Stichfeld mit 5 Linien eingefasst. H. 200, B. 143.

672) Das Blatt der Albertina hat nicht incidit, sondern excudit. Eine Rasur ist nicht zu bemerken.

709) Das Blatt der Albertina hat folgende Adresse: Balth. Caimox exc. Da ich keine Rasuren bemerke, so dürften die zwei Zustände so aufeinander folgen: 1) Mit der Adresse: Balth. Caimox exc. Albertina. 2) Mit der Adresse: Johann Bussmecher exc. Franken.

717) Copie von Wilhelm Schwan ohne dessen Namen mit der Jahrzahl 1626 und der Adresse: Godf. Muller exc. links unten in der Ecke; dafür fehlt: Cum Priuilegio Cristianissimi Regis. Vergl. Nr. 1360.

736) Es sind zwei Zustände zu unterscheiden: 1) Vor der Unterschrift: MARIE DE MEDICIS REINE DE FRANCE ET DE NAVARRE zwischen dem Stichfelde und den vier Versen und vor der Adresse: F. L. D. Ciartres excud. unter den Versen. Franken. 2) Mit diesen. Hofbibliothek.

817) ist dasselbe Blatt wie Nr. 418.

822) Copie von Wilhelm Schwan ohne dessen Namen mit der Jahrzahl 1626 und mit der Adresse: Godf: Muller ex: an Stelle des AB in der rechten unteren Plattenecke. Vergl. Nr. 1360.

824) Poppinger, Christine (nicht Popping, Christian). Brustbild, etwas nach rechts gewendet, mit breiten, steifen Halskrausen und einer Spitzenhaube. Hochoval, die Ecken sind weiss gelassen. H. 94, B. 74.

834 u. 837) sind Gegenstücke. Bei Nr. 837 endet die Unterschrift mit: pulcra mei; rechts neben dieser steht die Bezeichnung: Crispin de Passe excud. H. 149, B. 111.

858) gehört zu der im Nachtrage unter Nr. 129—135 beschriebenen Folge.

953) Die Inschrift auf der Vorderseite des Fasses lautet: Ohn wein vnd broth Leidt Venus noth und statt HEIRON. ist HIERON: zu lesen.

957, 958 u. 960) sind Blätter einer Folge.

994) CHARITAS. Eine Frau nach vorwärts schreitend, von drei Kindern umgeben, trägt ein viertes auf ihrem linken Arm. Im Oval oben die Inschrift: CHARITAS. Umschrift: Quid melius . . . amor. Links unten in der Plattenecke: Crispin de Pass, rechts: fecit et excudit. H. 84, B. 66. Oesterr. Museum f. Kunst u. Industrie.

998) PRVDENTIA. Eine in Profil nach rechts gewendete und nach rechtshin schreitende Frau hält in der gesenkten Linken einen Spiegel, in der erhobenen Rechten eine Schlange. Im Hintergrunde links: zwei schnäbelnde Tauben, rechts: ein im Rasen sitzendes Liebespaar. Im Ovale oben die Inschrift: PRVDENTIA. Umschrift: Quod sapit . . . Dei. Links unten in der Plattenecke: Crispin de Passe, rechts: f. et excudit. H. 84, B. 67. Oesterr. Museum f. Kunst u. Industrie.

1006) FIDES. Eine Frau in ganzer Figur, den Kopf in ³/₄ Profil nach links gewendet, hält in der erhobenen Rechten einen Kelch, in der Linken ein Kreuz und tritt mit dem rechten Fuss auf eine Schlange. Im Stichfelde links unten: Martin de Vos inuentor, rechts: Crispian de Pass excudit. Unterschriften: FIDES und Haec est . . . FIDES. H. 143, B. 86.

1009) IVSTITIA. Eine Frau in ganzer Figur nach vorwärts schreitend, den Kopf in ³/₄ Profil nach rechts gewendet, hält in der Rechten ein Schwert, in der Linken eine Waage. Im Stichfelde links unten: Martin de Voss jnuentor, rechts: Crispin de pass excud. Unterschriften: IVSTITIA und Illa ego . . . THEMIS. H. 145, B. 88.

1010) PRVDENTIA. Eine Frau in ganzer Figur, in Profil nach links gewendet, und nach linkshin schreitend, hält in der Rechten einen Spiegel, in

der Linken eine Schlange. Im Stichfelde in der Mitte unten: Martin d. Voss jnu., gegen rechts: Crisp. exc. Unterschriften: PRVDENTIA und Haec est . . . concipies. H. 142, B. 88.

1034—1037) Die Nummern stehen nicht links, sondern rechts oben in der Ecke des Stichfeldes.

1038—1046) Die Albertina und die Hofbibliothek besitzen diese Folge unnumerirt; es dürften demnach zwei Zustände zu unterscheiden sein: 1) vor, 2) mit den Nummern.

1058) Dieses Blatt wurde auch für die Folge Fr. Nr. 71—80 verwendet.

1085) LXXX Jahre. Zimmerinterieur. Ein Greis, mit einem grossen Pelzmantel bekleidet, in einem Lehnsessel sitzend, nach links gewendet, wärmt seine Hände an einem Kaminfeuer; vor ihm zwei Kinder, hinter ihm am Boden ein Hund und eine Katze. Umschrift: LXXX. Luce domi . . . mihi es. D. 118.

Die Beschreibung zweier anderer, zur Folge 1079—1086 gehöriger Blätter folgt unten Nachtrag Nr. 171 u. 172.

1098—1102) Zu dieser Folge gehört der im Nachtrage unter Nr. 173 beschriebene Titel.

1103—1108) Die fünf Sinne. Die Blätter dieser Folge sind gewiss aus der Werkstatt der Van de Passe hervorgegangen und müssen ganz zweifellos in ihr Werk aufgenommen werden. Ich trage daher eine genaue Beschreibung derselben hier nach.

Folge von fünf unnumerirten Blättern und einem Titelblatte. Breitovale ohne Umschriften, umgeben von Ornamenten, zwischen welchen meist phantastische Vogelgestalten angebracht sind, auf weissem Grunde mit Ausnahme des Titelblattes. Das Stichfeld einfach eingefasst. Hofbibliothek.

1103) Titelblatt. In einem Breitovale steht auf weissem Grunde folgender Titel in sieben Zeilen: QVINQVE SENSVVM typi in vsum aurifabrorū exarati Colon: Agr. apud Crispinum Passaeum. Umgeben ist derselbe von Ornamenten, zwischen welchen sich fünf Vögel befinden, auf sehr schwarz schraffirtem Grunde. H. 43, B. 56.

1104) Das Gesicht. In einer Landschaft sitzt eine junge nackte Frau, vom Rücken gesehen, in einen Spiegel blickend, den sie in der linken Hand hält; hinter ihr ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln. H. 43, B. 56.

1105) Das Gehör. In einer Landschaft sitzt eine junge nackte Frau, nach rechts gekehrt, in ½ Profil nach links schauend, auf einer Guitarre spielend; links neben und vor ihr verschiedene Musikinstrumente, rechts hinter ihr ein liegender Hirsch. H. 43, B. 56.

1106) Der Geschmack. Eine junge Frau, nach rechts gekehrt und in Profil nach rechts schauend, sitzt in einer Landschaft, mit der Linken einen Apfel zum Munde führend, mit der Rechten in einen neben ihr stehenden Früchtenkorb greifend; hinter ihr ein Affe. H. 43, B. 57.

1107) Der Geruch. Eine junge nackte Frau sitzt, nach rechts gekehrt und in ½ Profil nach links schauend, in einer Landschaft, in der Linken eine Blumenvase, in der Rechten Blumen haltend, an denen sie riecht. Links neben ihr stehen zwei Blumentöpfe, rechts springt ein Hund an ihr hinauf. H. 43, B. 56.

1108) Das Gefühl. In einer Landschaft sitzt eine junge nackte Frau, nach rechts gekehrt und en face gesehen, in der Linken einen Vogel haltend, die Rechte auf ein neben ihr liegendes Netz gelegt; vor ihr am Boden eine Schildkröte. H. 43, B. 56.

1122) Von dem Blatte sind zwei Zustände zu unterscheiden: 1) Vor der Inschrift: TACTVS im Stichfelde oben und vor der Bezeichnung: Wil. pass. fe links unten am Boden. Albertina. 2) Mit diesen. Hofbibliothek.

1123) Von diesem Blatte sind zwei Zustände zu unterscheiden: 1) Mit der Bezeichnung: Cris. pass. Inu. et ex. wil pass fe. Albertina. 2) Die Worte: wil pass fe. sind ausradirt. Hofbibliothek.

1124) Von diesem Blatte sind zwei Zustände zu unterscheiden: 1) Vor den Zahlen bei den Symbolen im Stichfelde. Albertina. 2) Mit diesen. Hofbibl.

1125—1129) Das unter diesen Nummern genannte, und von Wessely, Nachtrag Nr. 47 nochmals beschriebene Blatt gehört zu keiner Folge der fünf Sinne, sondern die Folge besteht aus vier numerirten symbolischen Blättern, wovon das mit der Nr. 1 versehene Blatt von Fr. unter Nr. 1249, das mit der Nr. 2 unter den obigen Nummern, das mit der Nr. 3 von Fr. unter Nr. 1313 und das mit der Nr. 4 unter Nr. 1314 beschrieben sind. Vergl. auch unten Fr. Nr. 1249.

1134—1137) Sämmtliche Blätter haben die Nummer in der Mitte unten und zwar hat das Blatt IGNIS die Nr. 1 und das Blatt TERRA die Nr. 4. Ausserdem hat das Blatt Nr. 1 IGNIS im Rund unten gegen links noch folgende Bezeichnung: Crisp. d. P. und gegen rechts: jnuent. exc. Die übrigen Blätter sind unbezeichnet. D. 103—104.

1213) Das Blatt hat in der Mitte oben ausserhalb des Stichfeldes folgende Ueberschrift: CONIVGES.

1215 u. 1216) Beide Blätter haben links unten die Bezeichnung: Martin de Voss jnuentor.

1218) gehört in die im Nachtrage unter Nr. 165—170 beschriebene Folge.

1234—1239) 1234 hat die Jahrzahl 1594, nicht 1504. Zu dieser Folge gehören, wie es scheint, auch die Blätter Nr. 207 u. 208 des Nachtrages.

1243 u. 1244 sind Gegenstücke.

1249) Von diesem Blatte sind zwei Zustände zu unterscheiden: 1) Vor der Nr. 1 in der linken unteren Ecke des Stichfeldes. Hofbibl. 2) Mit der Nr. 1. Albertina. Siehe auch oben die Bemerkung zu Nr. 1125—1129.

1254) Das cholerische Temperament. Drei Soldaten spielen Trictrac; davon sitzt der eine, jüngere, vom Rücken gesehen, den Kopf in Profil nach links gekehrt, rechts vorne vor einem Tische, die zwei anderen, älteren, stehen links hinter dem Tische, der eine mit dem jüngeren spielend, der andere rauchend und in der Linken ein Glas haltend. Halbfiguren. In der Mitte oben die Inschrift: IRARVM CAVSAS FVGITO. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschriften zwei lateinische und zwei holländische Verse in vier Zeilen: Ardet . . . cordi. Een Tuysscher . . . wijf . AB . l., darunter links: Babeuren pinxit, rechts: Crispin de pas fe : et ex. H. 184, B. 146.

Das Blatt bildet mit Fr. Nr. 1255 und Wessely, Nachtrag Nr. 49 u. 50,

die gleich den andern neben den lateinischen auch zwei holländische Verse als Unterschriften haben, eine Folge der vier Temperamente, vollständig in der Albertina.

1255) stellt das melancholische Temperament dar. Siehe die Bemerkung zu Nr. 1254.

1297) Von diesem Blatte sind zwei Zustände zu unterscheiden: 1) Vor den Inschriften auf dem aufgeschlagenen Buche und in der Cartouche und mit folgender Inschrift links: Avec privilege du Roy 1629. Franken. 2) Auf dem aufgeschlagenen Buche liest man folgenden Titel in sechs Zeilen: HISTOIRE DE MALTE Auec les status, et les Ordonnances de l'Ordre. De la traduction de I. BAVDOIN. und in der Cartouche steht: A PARIS Chez Michel Soly et Pierre Byllaine Ruë St Jaques et Geruais Allyot au Poleris in 3 Zeilen. Hingegen ist die Inschrift: avec priuilege du Roy 1629 herausgenommen. Hofbibl.

1313 u. 1314) Siehe oben die Bemerkung zu Nr. 1125—1129.

1336) Siehe oben die Bemerkung zu den Nrn. 416, 418 u. 419.

1337) Die Blätter Nr. 7, 9, 10, 11, 12 u. 14 sind in dieser Folge zum zweitenmale abgedruckt. Sie waren früher schon mit dem Titel Fr. Nr. 1380 als eine besondere Folge ausgegeben worden. Siehe auch die Bemerkung zu Fr. Nr. 1380.

1338) Sollte die Unterschrift von Blatt 83 »Nititur . . . sonis« richtig angegeben sein, so würde nach der unvollständigen Folge in der Hofbibliothek zu dieser noch folgendes Blatt gehören:

Diana entdeckt die Schwangerschaft der Kallisto (dieselbe Composition wie Fr. Nr. 982). Unterschrift: Nititur . . . Jouis, darunter rechts die Bezeichnung: Crispin de Pass jnuent: excud. H. 85, B. 131 (der Platte).

Unter Nr. 89 sind zwei verschiedene Blätter zusammengefasst. Zu dem ersten: »Alitis . . . suo« gehört die Bezeichnung: Crispin van de Pass inuen et excud. Colon; das zweite: »Nympharum . . . idem« ist ohne Bezeichnung. Ausserdem kommen in der Wiedergabe der Unterschriften und Bezeichnungen dieser Folge sehr viele Lese- und Druckfehler vor.

1344) Siehe die Bemerkung zu Nr. 194—205 des Nachtrages.

1360) Zu den auf Seite 290 angeführten Ausgaben ist ein vollständiger Nachstich des ganzen Werkes vom Stecher Wilhelm Schwan nachzutragen, der im Jahre 1626 im Verlage Gottfried Müller's in Braunschweig erschienen und mit französischem und deutschem Titel und Text versehen ist. Der Name des Stechers findet sich nur am Titelkupfer (2. Titelblatt) unten von der Mitte gegen links: da wo nämlich in der Originalausgabe Cris: de Pas sculp. steht, liest man im Nachstich: Wilh: Schwan fecit. Da der Nachstich im Allgemeinen ziemlich gut und genau ist, gebe ich im Folgenden nach dem Exemplare der Albertina eine genaue Beschreibung desselben, indem ich ihn mit der von Franken beschriebenen ersten Ausgabe von 1623 vergleiche.

1) Titelblatt gleichlautend bis zum Worte Pluvinel; diesem folgt: Imprimè pour la secunde foys & mis en Alleman a la ville de Brunsvic Au despens de Gotfried Müller, darunter in der Mitte das Wappen Ludwig XIII. wie in der Ausgabe von 1623. Unter diesem steht dann der deutsche Titel: Kὄnigliche Reitschull. Dabey des der Mangel . . . Alles nach Ahrt vnd Invention Crisp.

de Pass. den Jüngern in schönen grossen Figuren abgebildet, zu Ehren . . . de Pluvinel. Zum Andernmahl auffgelegt vnd in vnsere Hochteutsche Sprach vertirt in der Stadt Braunschweig, Gedruckt durch Andream Duncker, in Verlegung Gottfried Müllers.

2) Titelblatt. Der französische Titel gleichlautend bis zum Worte douce; dem folgt: Le tout reveu et corrige par l'Autheur mesme. Daran schliesst sich der deutsche Titel: Die Königliche Reitschuel. Dess Herrn von Pluvinel ... durch den Authorn selbst. Gedruckt zu Braunschweig in verlegung Gottfridt Mullers. Anno 1626. Der Stich selbst ist eine ziemlich genaue Copie des Originals mit der oben erwähnten Bezeichnung Wilh: Schwan fecit.

Ein Blatt Text: AV ROY gleich der Ausgabe I. mit der deutschen Uebersetzung rechts daneben. Rückseite gleich Ausg. I. Porträt Ludwig XIII. (Siehe vorne Nr. 717). Rückseite gleich Ausgabe I. Ein Blatt Text: AV ROY gezeichnet: CRISPIAN DE PAS gleich der Ausgabe I. mit der deutschen Uebersetzung rechts daneben. Rückseite leer.

Porträt Pluvinel's. (Siehe vorne Nr. 822.) Links daneben Verse gezeichnet: P. Petit Bourbonn, rechts gleichfalls Verse gezeichnet: P. de Reclus. Rückseite gleich Ausgabe I mit deutscher Uebersetzung daneben.

Ein Blatt Text: An den Gutherczigen Leser, gezeichnet: Gottfriedt Müller. Rückseite leer.

I. Partie: Platten Nr. 1, 2; Text pag. 1—2; Pl. 4, 3; Text p. 3—6; Pl. 4*; Text p. 7—8; Pl. 5, 6; Text p. 9—10; Pl. 7, 8; Text p. 11—12; Pl. 9, 10. 11 und 20 (bezeichnet mit: Figure 11. 4. 1. partie sert ausy par la figure 18. S.), 12; Text p. 13—14; Pl. 13, Text p. 15—16; Pl. 14, 15, 16, 17, 19, 20 (= 11); Text p. 17—18; Pl. 21, 22, 23; Text p. 19—20; Pl. 23*.

II. Partie: Pl. Nr. 24; Text p. 21—22; Pl. 25, 26; Text p. 23—24; Pl. 27, 28 und 37 (bezeichnet mit: Figure 27 DD 2 partie a gauche set ausy pour la figure 34 LL); Text p. 25—26; Pl. 30; Text p. 27—28; Pl. 31 und 32 (bezeichnet: Figure 28. EE 2 partie a gauche zur Lincken, sert ausy pour la, ist auch für die Figur 29 FF), 33 und 35 (bezeichnet mit: Figure 30 GG sert ausy pour la Figure 32 . II . 2 partie), 34, 36, 39, 40, 41; Text p. 29—30; Pl. 42, 43, 44; Text p. 31—32; Pl. 53 (bezeichnet mit: Figure 41 EEE 2. Partie), 46, 47, 48, 49, 50, 51; Text p. 33—34; Pl. 52; Text p. 35—36; Pl. 58 (bezeichnet mit: Figure 56 . OOO . 2 partie), 56, 56*, 56**, 54, 57; Text p. 37—40; Pl. 59 (bezeichnet mit: Figure 62 RRR 2 partie), 60.

1364) Franken spricht in der Anmerkung zwar von vier Blättern dieser Folge, beschreibt aber nur drei. Ich füge die Beschreibung des vierten hier an:

Daniel sitzt in der Mitte des Blattes auf einem Felsen. Mit der rechten Hand auf ein grosses aufgeschlagenes Buch sich stützend und gegen linkshin blickend, prophezeit er über den König Cyrus und über das Perserreich. Landschaftlicher Hintergrund mit dem Flusse Tigris links vor Daniel. Unterschrift: Daniel ad . . . vaticinatur. H. 124, B. 160.

1380) Zu diesem Titelblatte gehören nach dem Exemplare der Hofbibliothek die sechs Blätter Nr. 7, 9, 10, 11, 12 und 14 der von Franken unter Nr. 1337 beschriebenen Folge. Da die Drucke im Allgemeinen durchaus schöner,

harmonischer und saftiger erscheinen, also weniger ausgedruckt sind, als die in die Folge von 1337 (Albertina) eingereihten, so ist anzunehmen, dass diese Blätter zuerst mit dem Titel = Fr. Nr. 1380 ausgegeben und erst später mit den anderen Blättern zur Folge von Fr. Nr. 1337 vereinigt resp. nochmals abgedruckt worden waren.

1382) Zu der an erster Stelle beschriebenen Folge der vierfüssigen Thiere gehört nach dem Exemplare der Hofbibliothek noch ein zehntes Blatt: In drei Etagen übereinandergestellt, sind von oben nach unten folgende Thiere abgebildet: 1) Ein Fuchs mit einem Huhn im Munde und ein Steinbock gegeneinanderlaufend. 2) Ein sitzender und ein laufender Wolf; letzterer mit einem Lämmlein im Munde. 3) Zwei Tiger. Das Titelblatt hat oben in der Cartouche nicht einen Pferde- sondern einen Katzenkopf.

II. Nachträge.

1—6 (Fr. Nr. 13 a—f) Geschichte des ersten Menschenpaares. Folge von sechs unnumerirten Blättern. Runde mit Umschriften, die Ecken weiss gelassen; in diesen unten gegen links der Name des Erfinders, gegen rechts der des Verlegers. Ohne den Namen des Stechers. D. 92—93. 1) Die Erschaffung des Adam. Umschrift: Formauit . . . viuentem. Gen. II. Links unten: M. de Vos inuentor, rechts: Phls[1]) Galle excudit. — 2) Die Erschaffung der Eva. Umschrift: Cúmque obdormisset . . . Adam. Gene. II. Links unten: M. de Vos inuen., rechts: Phls Galle excud. — 3) Das Gebot Gottes. Umschrift: Ex omni . . . morieris. Gene. II. Links unten: Marti. de Vos inuen., rechts: Phls Galle excud. — 4) Der Sündenfall. Umschrift: Vidit igitur . . . comêdit. Genesis III. Links unten: M. de Vos inuen., rechts: Phls Galle excudit. — 5) Die ersten Menschen verbergen sich vor Gott Vater. Umschrift: Vocauitque dominus . . . abscondi me. Gene. III. Links unten: M. de Vos inuen., rechts: Phls Galle excud. — 6) Die Vertreibung aus dem Paradiese. Umschrift: Eiecitque Dominus . . . vitae. Gene. III. Links unten: Marti. de Vos inuen., rechts: Phls Galle excudit.

7) (Fr. Nr. 14a) Der Sündenfall. In der Mitte des Blattes der Lebensbaum mit der Schlange, die in den Oberkörper einer Frau ausläuft, links Adam, rechts Eva, mit der Rechten dem Adam einen Apfel reichend, mit der Linken einen Apfel vom Baume pflückend. Im landschaftlichen Hintergrund links ein Strauss, rechts ein Hirsch. Links unten in der Ecke des Stichfeldes auf einem Täfelchen: In Adam omnes Moriunter, und rechts in der Ecke am Boden: Mert. d. v. inu. Cris. d. p. fe et ex. Das Stichfeld einfach eingefasst. H. 115, B. 82.

8—18) (Fr. Nr. 14 b—g) Geschichte des Noah. Folge von sechs numerirten Blättern. Runde mit Umschriften, die Ecken sind weiss gelassen. Die Nummern sind oben links in den Plattenecken. Hofbibliothek.

8) Noah mit seiner Familie verlässt sein Haus, um in die im Hintergrunde sichtbare Arche zu übersiedeln, gegen die von allen Seiten Thiere herbeiströmen.

---

[1]) Durch das l ist ein Abkürzungsstrich gelegt, so auch bei allen folgenden Phls.

Umschrift: Et ingressus . . . diluuij. Unter dem Rund links: Mart. de vos inuen., in der Mitte: Crisp. de Pas scalp., rechts: Phls Galle excu. D. 90.

9) Die Sündfluth. Umschrift: Factumque . . . terra. Unter dem Rund links: Mart. d. vos inuen., in der Mitte: Crisp . de . Pas scalp., rechts: Phls Galle excud. D. 90.

10) Das Opfer Noah's. Umschrift: Aedificauit . . . altare. Genesis. Cap. 8. Unter dem Rund links: Mart. de vos inuent., in der Mitte: Crisp. de Pas scalp., rechts: Phls Galle excudit. D. 90.

11) Noah's erste Weinlese, mit einem grossen Zelt in der Mitte des Hintergrundes. Umschrift: Coepitque . . . inebriatus est. Genesis. Cap. 9. Unter dem Rund links: Mart. de vos inuen., in der Mitte: Crisp. de Pas scalp., rechts: Phls Galle excudebat. D. 90.

12) Cham verspottet seinen betrunkenen Vater. Umschrift: Et nudatus . . . foras. Unter dem Rund links: M. d. Vos inuen., in der Mitte: Crisp. d. Passe scalp., rechts: Phls Galle excudit. D. 90.

13) Noah verflucht seinen Sohn Cham. Umschrift: Euigilans . . . fratribus suis. Unter dem Rund links: M. d. vos inuent., in der Mitte: Crisp. de Passe scap., rechts: Phls Galle excudit. D. 90.

14) (Fr. Nr. 17a) Das Opfer Abrahams. Abraham steht in der Mitte, mit der Rechten das Messer schwingend, das von dem in der Luft schwebenden Engel aufgehalten wird. Rechts vor Abraham kniet neben dem Holzstosse Isak. Landschaftlicher Hintergrund. Rund mit Umschrift: ET UNIGENITUM . . . REPROMISSIONES . Heb: 11. Die Ecken horizontal schraffirt, das Stichfeld ohne Einfassungslinien. Links gegen oben im Rund das Monogramm (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten V, Nr. 1082 an 6. Stelle abgebildeten). H. 86, B. 86. Hofbibliothek. — Dieselbe Composition wie Fr. Nr. 17.

15) (Fr. Nr. 22a) Die eherne Schlange. Sie ist in der Mitte des Blattes auf einem Holzkreuze aufgerichtet. Links stehen Aron und Moses, letzterer mit einem spitzen Stocke auf die Schlange hinweisend. Im Vordergrunde fünf von Schlangen gepeinigte Männer. Hinter der ehernen Schlange eine Gruppe Dankender. Im gebirgigen Hintergrund rechts ein Zeltlager. Links unten in der Ecke des Stichfeldes: Crisp. de Pass Inuen. scul. et excud. Das Stichfeld nur theilweise eingefasst. Unterschrift in vier Zeilen: Faciebat Moses . . . euaderet. Numeror. 21. H. 203, B. 172.

16—21) (Fr. Nr. 34 a—f) Geschichte des Jonas. Folge von sechs numerirten Blättern. Runde mit Umschriften, die Ecken sind weiss gelassen. Die Nummern stehen in der Mitte unter den Runden, links davon der Name des Erfinders, rechts der des Verlegers. Ohne den Namen des Stechers. D. 89—90.

16) Jonas erhält den Auftrag, in Ninive zu predigen. Umschrift: Et factum . . . coram me. Jonae I. cap. Unter dem Rund links: M. de Vos inuen., rechts: Phls Gall. excud.

17) Jonas wird in das Meer geworfen und von einem Fische verschlungen. Umschrift: Et tulerunt . . . Jonam. Jone I. et II. cap. Unter dem Rund links: Marti. de Vos inuen., rechts: Phls Gall. excud.

18) Jonas wird vom Fische ans Land gespieen. Umschrift: Et dixit . . .

magnam. Jone II. et III. cap. Unter dem Rund links: M. de Vos inuen., rechts: Phls Gall. excud.

19) Jonas predigt in Ninive. Umschrift: Et coepit . . . in Deum. Jonae III. cap. Unter dem Rund links: Marti. de Vos inuen., rechts: Phls Gall. excudit.

20) Der König von Ninive thut Busse. Umschrift: Et peruenit . . . in cinere. Jonae III. cap. Unter dem Rund links: M. de Vos inuen., rechts: Phls Gall. excud.

21) Gott verzeiht Ninive. Eine grosse Stadt an einem grossen Flusse, an dessen Ufer rechts im Vordergrund unter einem Baume Jonas sitzt, den Untergang der Stadt erwartend. Umschrift: Et vidit . . . fecit. Jonae III. cap. Unter dem Rund links: Marti. de Vos inuen., rechts: Phls Galle excudit.

22) (Fr. Nr. 58a) Darstellung zu PROVERB. XXIII. 27. Zimmerinterieur. Rechts liegt auf einem mit schwellenden Kissen bedeckten Bett in verführerischer Stellung ein nacktes junges Weib, das mit der Rechten einen Strick hält, mit dem sie einen am linken Fusse damit gefesselten, jungen, reich gekleideten Mann an sich zieht, der von einem hinter ihm stehenden, alten Weibe eingeführt, mit der Rechten den Hut zum Grusse vom Kopfe genommen hat und staunend und das junge Weib anstarrend, dasteht. Am Boden unten etwas gegen links: PROVERB. XXIII. 27. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift vier Verse in zwei Zeilen: Vt jugulent . . . profundam, links daneben: Martin de Voss jnuentor, rechts: Cr. de P. scalp. excudit. H. 169, B. 212. Hofbibliothek. Wessely, Nachtrag Nr. 48. Dieselbe Composition, aber gegenseitig, wie Fr. 1337, 13.

23—30) (Fr. Nr. 70 a—h) Darstellungen zum Leben Jesu Christi. Folge von 8 (?) unnumerirten Blättern, wovon die Nrn. 25, 27, 29 u. 30 bereits von Wessely, Nachtrag Nr. 7—10, erwähnt wurden. Ausserdem ist Nr. 28 = Fr. Nr. 167. Ich fasse die Beschreibung aller acht Blätter hier zusammen. Sämmtliche weisen folgendes gleiche allgemeine Arrangement auf: Die eigentlichen Darstellungen haben eine Stichfläche von 113—118 mm Höhe und 114—115 mm Breite. Daran schliesst sich nach unten ein 25—28 mm breiter, einfach oder doppelt schraffirter Streifen, von dem sich in der Mitte eine kleine, bei sämmtlichen verschieden gestaltete Cartouche abhebt, welche die in zwei Zeilen angeordneten Inschriften enthält. Das Ganze ist dann von ebenfalls bei allen verschieden gebildeten Borduren umschlossen. Da Wessely von einer Adresse des G. de Hollander spricht, die auf keinem der mir vorliegenden Blätter steht, so sind wohl zwei Zustände zu unterscheiden: 1) Wie unten beschrieben. Albertina. 2) Mit der Adresse des G. de Hollander. Wessely.

23) Der heilige Johannes den Messias zeigend. Christus kommt rechts aus dem Hintergrunde; Johannes steht in der Mitte, vom Rücken gesehen; hinter ihm links vier Männer. Inschrift: Agnus hic . . . Mundi. Ohne Bezeichnung. H. 170, B. 133.

24) Die Taufe Christi. Christus steht in der Mitte des Blattes, mit dem linken Fuss im Flusse Jordan und mit dem rechten Knie sich ans Ufer stützend, links Johannes, rechts oben der heil. Geist. Reicher landschaftlicher Hinter-

grund. Inschrift: Filius hic . . . Orbis. Rechts neben der Cartouche: M. D. Vos inuētor. H. 165, B. 125.

25) Das Wunder der Vermehrung der Brode und Fische. Jesus sitzt links, nach rechts gewendet; hinter ihm zwei Männer, wovon einer die Brode hält. Rechts sieht man zwei Männer, einen knieend, einen auf einen Stock sich stützend. Vor ihnen in der Mitte des Blattes kniet ein Knabe mit zwei Fischen vor einem Feuer. Im landschaftlichen Hintergrund zahlreiche Volksgruppen. Inschrift: Exiguo . . . multa. Ohne Bezeichnung. H. 163, B. 128. Wessely Nr. 8.

26) Die Verklärung Christi. In der Luft schweben in der Mitte Christus, links Moses, rechts Elias. Von den drei Aposteln am Boden sitzt der eine rechts vorne, der zweite kniet hinter ihm mit dem Rücken gegen den Beschauer gewendet, der dritte liegt links auf der Erde hingestreckt. Links unten am Boden: M. de Vos Inuentor Crispin de Pas exc. Inschrift: Haec quoque . . Christi. H. 171, B. 133.

27) Die Hochzeit zu Cana. Zimmerinterieur mit einer langen Tafel, an der ausser Jesus und Maria noch elf Personen sitzen. Jesus sitzt rechts vorne; vor ihm stehen sechs grosse Krüge, in die ein Diener Wasser giesst. Maria sitzt links vorne, zu einem Diener mit einem Kruge sich umwendend. Inschrift: Nunc et . . . jubente. Ohne Bezeichnung. H. 165, B. 129. Wessely Nr. 7.

28) Christus und Nicodemus. Gleich Fr. Nr. 167. B. = 134 mm.

29) Christus und die Samaritanerin. Christus sitzt links vorne unter einem Baume neben dem Brunnen, vor dem in der Mitte des Blattes die Samaritanerin steht, in der Rechten einen Krug haltend. Im landschaftlichen Hintergrund rechts vier Männer. Am Boden rechts vorne: M. de Vos Inuent Inschrift: Foemina . . . miscet. Neben der Cartouche links unten: Crisp. de Pas f., rechts: et exc. H. 170, B. 135. Wessely Nr. 10.

30) Christus und die Ehebrecherin. Christus steht in der Mitte des Blattes zur Erde gebückt, mit dem Finger in den Sand schreibend: Quicuque x vobis; links vor ihm die Ehebrecherin; ringsherum zuschauendes Volk. Links unten am Boden: M. de Vos jnu., rechts: Crisp de Pass exc. Inschrift: Christus . . . redemit. H. 171, B. 134. Wessely Nr. 9.

31) (Fr. Nr. 80a) Der barmherzige Samaritan. Er giesst Oel in die Wunden des von Räubern Ueberfallenen. Links sieht man im landschaftlichen Hintergrund den Priester und Diacon sich entfernen, rechts steht ein Pferd. Am Boden links unten: Mar. d. Vos inuent., und links oben genau unter der X der Umschrift das Monogramm (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten V, Nr. 1082 an 4. Stelle abgebildeten). Rund mit Umschrift: DISCE QVIS . . . LVC : X. 1596. D .84. — Das Blatt gehört zu der von Fr. Nr. 71—80 beschriebenen Folge.

32) (Fr. Nr. 89a) Maria. Halbfigur, in ¾ Profil nach links gewendet, mit bittend gefalteten Händen. Hochoval mit Umschrift: BENEDICTA . . . TVI . ANNO MDC. Links unten in der weissen Ecke ausserhalb des Ovals: Crispin de Passe jnuentor, rechts: scalpsit et excudit. H. 116, B. 90. — Gegenstück zu Fr. Nr. 126.

33) (Fr. Nr. 95a) Mariä Verkündigung. Zimmerinterieur. Maria, fast en face gesehen, die Hände über der Brust gekreuzt, kniet links vor einem Tische, worauf auf einem Pulte ein aufgeschlagenes Buch sich befindet. Rechts schwebt in Wolken der Engel nieder, die Rechte nach oben ausgestreckt, in der Linken eine Lilie haltend. Am Boden rechts ein Blumentopf. Das Stichfeld doppelt eingefasst. Unterschrift in einer Zeile: Ecce Ancilla ... tuum. Lucae; 2) darunter folgende Widmung: Sodalitas Parthenia minor Coloniae Sodalib9 suis instrenā dedit Aō. 1606 und unter dieser: Crispinus van de Passe fe. et exc. H. 91, B. 70. Hofbibliothek. — Composition ähnlich wie Fr. Nr. 94.

34) (Fr. Nr. 96a) Maria, die Botschaft des Engels empfangend. Zimmerinterieur. Maria kniet, en face gesehen und aufwärts blickend, in der Mitte des Blattes. Rechts vor ihr steht ein Betpult mit einem aufgeschlagenen Buche, links ein Sessel. Links oben sieht man den heil. Geist in Gestalt einer Taube, von einer lichten Wolke umgeben. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift in vier Zeilen: Magnificat ... generationes etc. Luc. j., links daneben: JA. Bloemaert Jnuentor, rechts: Crisp. Pass. fecit et ex Cum priuil du Roy treschrestien. H. 242, B. 181. — Gegenstück zu Fr. Nr. 98.

35) (Fr. Nr. 96b) Maria, die Botschaft des Engels empfangend. Brustbild. Maria blickt mit über der Brust gekreuzten Händen, fast in Profil gesehen, nach rechts hin. Ueber den mit einem Heiligenschein umgebenen Kopf hat sie ein weites Tuch geschlagen. Der Hintergrund schraffirt; das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift sechs Verse in zwei Zeilen: Qui fiet ... ethereus, darunter gegen links: Geldorpius gortzius inuen., gegen rechts: Crisp. de Pas sculp. et exc. H. 287, B. 227. — Gegenstück zu nachfolgendem Blatte.

36) (Fr. Nr. 96c) Der Engel der Verkündigung. Brustbild. Der Engel blickt, in ¾ Profil gesehen, nach links hin, in der Linken ein Scepter haltend, die Rechte zum Grusse erhoben. Der Hintergrund schraffirt; das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift sechs Verse in zwei Zeilen: Virgo Deum ... sonat, darunter in der Mitte: Crispin: de Passe, fecit et excud. H. 281, B. 228. — Gegenstück zu vorstehendem Blatte.

37) (Fr. Nr. 103a) Christi Beschneidung. Composition von 9 Figuren, darüber in einem Glorienscheine das Monogramm Jesu. Der beschneidende Priester sitzt rechts. Zwei Diener halten grosse Leuchter mit brennenden Kerzen. Am gewürfelten Boden in der Mitte unten die Inschrift: La Circoncision le . 1., links daneben in der Ecke: C. de Pas fe., rechts in der Ecke: J Ragot ex. Das Stichfeld einfach eingefasst. H. 113, B. 70. Hofbibliothek.

38) (Fr. Nr. 107a) Die heilige Familie mit der heiligen Clara. Maria sitzt in der Mitte, im Schoosse das Jesukind haltend, das sie mit der linken Hand an ihre Brust drückt, während sie ihre Rechte über die Achsel der linksstehenden Clara gelegt hat, die in einer Vase dem Jesukind Früchte darreicht; rechts rückwärts Josef auf einen Stock sich stützend. Der Hintergrund schraffirt; das Stichfeld einfach eingefasst. Ueberschrift: GENVISTIQVI ... VIRGO. Unterschrift vier Verse in zwei Zeilen: Ille puer ... cupit, darunter gegen links: Fred: Barot: Inuent., gegen rechts: Sim: Passae9 sculp. H. 217, B. 180.

39) (Fr. Nr. 107b) Die heilige Familie. Zimmerinterieur. Maria sitzt links, in 3/4 Profil nach rechts gekehrt, vor ihr sitzt rechts die heilige Anna; beide halten auf ihren Händen das Jesukind. Hinter der heiligen Anna steht eine junge Frau, die Linke auf die Schulter derselben gelegt, mit der Rechten auf das Jesukind zeigend. Links vorne sitzt der Knabe Johannes, herausblickend und mit der Rechten auf das Jesukind deutend. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift in zwei Zeilen: MATER MEA ... FACIVNT. Luc. 8., darunter etwas gegen rechts: Raphael vrbin inu. Crisp. de Pas exc. H. 216, B. 157. Hofbibliothek.

40) (Fr. Nr. 119a) Maria mit dem Jesukind und der heiligen Anna. Maria sitzt links, die heilige Anna rechts, beide das Jesukind haltend, das die Rechte segnend erhoben, mit der Linken die Weltkugel fasst. Hochoval ohne Umschrift, in den kreuzschraffirten Ecken Blumen. Im Oval am Boden in der Mitte unten: CÆ excu. und daneben das Monogramm (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten II, Nr. 795 an letzter Stelle abgebildeten) mit einem F. Unterschrift in fünf Zeilen: AVE MARIA ... AMEN, darunter italienisch in drei Zeilen die Ankündigung der Ablassverleihung durch Papst Alexander VI.: Papa Alessandro VI. .. Christo. H. 172, B. 142. Hofbibliothek.

Gleichseitige genaue Copie ohne Bezeichnung mit folgenden Unterschriften: AVE MARIA ... AMEN, gleich dem Original. Dann folgen zehn Verse in fünf Zeilen: Salue sancta ... facit, darunter links: Rudolp. Agri. comp., rechts Peter Querradt exc. Colonie. H. 167, B. 139. Hofbibliothek.

41) (Fr. Nr. 124a) Das Jesukind. In der Mitte des Blattes über einer Landschaft auf Wolken thronend, von vier Engeln umgeben, die die Marterwerkzeuge tragen, hält es in der Rechten die Weltkugel, in der Linken das Kreuz; über ihm der heil. Geist in Gestalt einer Taube. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift in zwei Zeilen: Ipse prior ... nostris, rechts darunter in der Plattenecke: Crisp: de Pass fecit et exc. H. 134, B. 90. Hofbibliothek.

42) (Fr. Nr. 129a) Jesus Christus. In Halbfigur nach rechts gewendet, fast en face gesehen, hat er die Rechte zum Segnen erhoben, die Linke auf die Weltkugel gelegt; hinter ihm ein Engel mit einem Kreuze. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift vier Verse in zwei Zeilen: Alatus puer ... fabricauit eum., darunter: Crispinus: De: Pas. Inuentor et Excudit, Colo. Guilh. Salsm. Lud. H. 240, B. 193. — Gegenstück zu Fr. Nr. 82.

43) (Fr. Nr. 129b) Jesus Christus. Halbfigur, in 3/4 Profil nach rechts gekehrt, von einem Strahlenkranze umgeben, hält er die Rechte segnend erhoben, in der Linken die Weltkugel. Hochoval mit Umschrift: DATA EST ... SEculi; in den vier kreuzschraffirten Ecken Blumen. Das Stichfeld doppelt eingefasst. Unterschrift in zwei Zeilen: Et omnis ... patris. Ohne Bezeichnung. H. 72, B. 57. Hofbibliothek. — Dieselbe Composition wie Fr. Nr. 126 und 127. — Gegenstück zu Fr. Nr. 83.

44) (Fr. Nr. 129c) Jesus Christus. Brustbild in einem Rund, der Kopf in Profil nach links gewendet, mit langem auf die Schultern herabfallendem Lockenhaar. Umschrift: D. IESVS ... MVNDI. Das Rund ist an eine Wand zwischen zwei Säulen gestellt. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift

in 18 Zeilen: O Mensch, beschaw diss mein Figur . . . fur ihren Herrn. Ohne Bezeichnung. H. 109, B. 114. (Platte = H. 203, B. 121.)

45) (Fr. Nr. 132a) Jesus mit Maria und Martha. Zimmerinterieur. Jesus sitzt, fast en face gesehen, hinter einem Tische, die Rechte auf ein Buch haltend, die Linke etwas erhoben. Links vor dem Tische sitzt Maria, in Profil nach rechts gekehrt; vor ihr am Tische steht ein Leuchter mit einer brennenden Kerze. Rechts an der Seite des Tisches steht Martha, etwas nach links gewendet, mit der Rechten sich auf den Tisch stützend und in der Linken einen Suppenseiher haltend; vor ihr am Boden Fische und ein Korb mit Früchten. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift vier Verse in vier Zeilen: Onimium Mundi . . . vera suae. AB. L., rechts in der Plattenecke: Crisp. d. pas in. fe. et excudit. H. 210, B. 167. Hofbibliothek. Wessely, Nachtrag Nr. 13.

46) (Fr. Nr. 157a) Die Verspottung Christi. Saalinterieur. Christus mit der Dornenkrone auf dem Haupte, die rechte Schulter entblösst, sitzt in der Mitte auf einem Podium, von drei verhöhnenden Schergen umgeben, wovon der hinter seinem Rücken stehende ihn mit der Linken bei den Haaren reisst, während er die Rechte zum Schlage ausholt. Rechts vor dem Podium stehen drei Männer, der eine in Harnisch reicht Christus ein Rohr. Links hinter Christus vier andere Personen und ein Hund. In der Mitte am Boden: Jac. P. Bassan pinxit. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift vier Verse in zwei Zeilen: Pro nostris . . . stirpis. AB. l., in der Mitte darunter: Crisp. Passaeus sculpsit et excudebat A° 1614. H. 210, B. 283. Wessely, Nachtrag Nr. 14.

47) (Fr. Nr. 159a) Ecce homo. Christus, mit dem dornengekrönten Haupte etwas nach rechts gewendet, die Hände über der Brust gekreuzt und nur mit einem Mantel leicht bekleidet, sitzt auf einer Bank, von den Marterwerkzeugen umgeben. Einfach, auch die Unterschrift miteingefasst. Unterschrift sechs Verse in drei Zeilen: Invicta amoris . . . fidem., in der Mitte darunter: Crisp. Passaeus figu. sculp. et excud. H. 257, B. 188. Wessely, Nachtrag Nr. 15.

48) (Fr. Nr. 162a) Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern mit Maria, Johannes und Magdalena. Johannes, in Profil nach links gekehrt, steht rechts und hält die rechte Hand ausgestreckt, die linke auf die Brust gelegt; vor ihm kniet Magdalena, die Rechte gegen die Brust haltend und mit der Linken den Kreuzesstamm umfassend. Maria links von Christus, etwas nach rechts gekehrt, blickt mit gefalteten Händen zu diesem auf. Links im Hintergrund einige Reiter, rechts Ausblick auf die Stadt Jerusalem. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift zwei Verse in zwei Zeilen: In cruce . . . malis., links davon: Crispin de pas Inuentor, rechts: fecit et excudit. H. 212, B. 165. Hofbibliothek. Wessely, Nachtrag Nr. 16.

49) (Fr. Nr. 162b) Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern mit Maria, Johannes und Magdalena. Johannes steht rechts von Christus, nach links gekehrt, fast in Profil gesehen; er hat die Rechte auf die Brust gelegt und hält in der Linken ein Buch. Vor ihm kniet Magdalena, mit der Rechten den Kreuzesstamm umfassend, mit der Linken sich die Thränen trocknend. Maria steht mit über der Brust gefalteten Händen

links vom Kreuze, fast in Profil zu Christus aufblickend. Im Hintergrunde: Ausblick auf die Stadt Jerusalem. Links in der Ecke des Stichfeldes: Mar. d. vos inuen., von der Mitte etwas gegen links: Ger. d. Jode exc., etwas gegen rechts: Crisp. d. Pas scalp. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift die sieben Worte Christi in drei Zeilen: I. Pater dimitte . . . spiritū meū. H. 173, B. 244. Hofbibliothek.

50) (Fr. Nr. 162c) Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern mit Maria, Johannes und mehreren Frauen. Maria ist mit gefalteten Händen vor dem Kreuze zusammengesunken. Hinter und links neben ihr befindet sich je eine Frau. Rechts steht Johannes, in Profil nach links gekehrt, zu Christus aufblickend. Links hinter dem Kreuze eine stehende und weinende Frau. Landschaftlicher Hintergrund mit reicher Staffage. Am Boden in der Ecke links: Crispianus vande Passe inuenit. scalp. et excud. Sowohl das Stichfeld wie auch die Umschrift ist mehrfach eingefasst. Umschrift oben beginnend: DEVS ERAT . . . SVA. II. CORINTH. CAP. V. H. 132, B. 111. — Von diesem Blatte sind zwei Zustände zu unterscheiden: 1) Vor der Inschrift am Boden in der Ecke links. Albertina. (Das Blatt ist beschnitten, es fehlt die Umschrift, also vielleicht auch vor der Umschrift.) 2) Wie beschrieben. Hofbibliothek.

51) (Fr. Nr. 162d) Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern mit Maria, Johannes, Magdalena und noch einer Frau. Maria steht mit einer Frau links vom Kreuze, von dem hinter ihr stehenden Johannes gestützt. Rechts vor dem Kreuze kniet Magdalena, in Profil nach links gekehrt, zu Christus aufblickend. Landschaftlicher Hintergrund mit reicher Staffage. Am Boden in der Mitte unten: M. d. Vos inuentor, gegen links: Crispi. Van de pas fe., gegen rechts: H. V. L. Das Stichfeld ist nur unten von einer Einfassungslinie begrenzt. Unterschrift: VERE LANGVORES . . . PORTAVIT. H. 164, B. 115.

52) (Fr. Nr. 162e) Christus am Kreuze und Magdalena. Magdalena kniet links hinter dem Kreuze, den Kreuzesstamm umfassend. Rechts vor dem Kreuze am Boden ein Todtenkopf und ein kelchartiges Gefäss; im Hintergrunde Jerusalem. Hochoval mit in Form der 8 gewundenen Rosenreisern eingefasst; in den Rundungen stilistische Blumen und in den vier weiss gelassenen Ecken verschiedene Blumenkelche. Das Ganze ist im Rechtecke einfach, auch die Unterschrift mit eingefasst. Unterschrift: FODERVNT . . . OSSA MEA. Psal. 21., darunter rechts: Crispin de pas Inuentor fecit et excudit. H. 178, B. 135.

53) (Fr. Nr. 185a) Gottfried von Bouillon. Brustbild in einem Rund, in ³/₄ Profil nach rechts gekehrt. Unter diesem eine kleine breitovale Cartouche mit folgender Inschrift: GODEFRIDVS BVLONIVS. Die Ecken durch Ornamente ausgefüllt. Das Stichfeld einfach eingefasst. Ohne Bezeichnung. H. 90, B. 71. — Gehört wahrscheinlich mit dem bei Fr. unter Nr. 180—185 genannten König Artus zu einer Folge.

54—59) (Fr. Nr. 185 b—g) Berühmte Frauen des Alterthums. Folge von sechs numerirten Blättern, Brustbildern in Runden, die von ver-

schieden gestalteten Cartouchen umgeben sind. In der Mitte unter dem Rund je ein ebenfalls verschieden gebildetes Breitoval oder Rechteck mit dem Namen der dargestellten Frau in Renaissanceminuskel, der Nummer und dem Monogramme, das nur bei Nr. 4 fehlt. In den Ecken mit Ausnahme von Nr. 5 u. 6 verschiedene Thiere. Das Ganze ist dann von einer einfachen Einfassungslinie umgrenzt. — Gegenstücke zu Fr. Nr. 180--185. (Siehe die obigen Ergänzungen.)

54) Lucretia, in ³/₄ Profil nach aufwärts blickend. Im kleinen Breitoval unter dem Namen: Crisp. VP. inue: et ex., darunter die Nr. 1. In der Mitte oben über dem Rund in der Cartouche das Monogramm (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten II, Nr. 795 an dritter Stelle abgebildeten). H. 89, B. 67.

55) Veturia, in Profil nach links blickend. Im kleinen Breitoval unter dem Namen das Monogramm (gleich dem bei Nagler a. a. O. an 2. Stelle abgebildeten), rechts davon die Nr. 2. H. 89, B. 70.

56) Virginia, in Profil nach links aufwärts blickend. Im Breitoval unter dem Namen das Monogramm (gleich dem in Nr. 54), rechts davon die Nr. 3. H. 92, B. 67.

57) Jahel, fast en face, etwas nach links gekehrt. Der Name und die Nr. 4 in einem Rechtecke, ohne Monogramm. H. 90, B. 70.

58) Hester, in ½ Profil nach links gewendet. Im kleinen Breitoval unter dem Namen das Monogramm (gleich dem in Nr. 55), rechts davon die Nr. 5. H. 91, B. 72.

59) Judith, den Körper nach rechts, den Kopf aber in ³/₄ Profil nach links gekehrt. In einem Vierecke der Name, darunter das Monogramm (gleich dem bei Nagler a. a. O. an erster Stelle abgebildeten, nur ist das C nicht grösser), rechts davon die Nr. 6. H. 91, B. 72.

60—68) (Fr. Nr. 194 a—i) Typus octo, quas vocant, beatitudinum. Folge von acht unnumerirten, einfach eingefassten Blättern und einem Titelblatte. Mit Ausnahme des letzteren hat jedes Blatt unter dem Stichfelde in Capitalschrift den Namen der dargestellten, die betreffende Tugend repräsentirenden Heiligen und darunter in Renaissanceminuskel vier Verse in zwei Zeilen. Den Hintergrund bilden entweder eine Landschaft oder ein Stadtinterieur mit je einer historischen Scene als Staffage.

60) Titelblatt. In einem von einer Cartouche eingefassten Rechtecke, über das zwei Engel eine Krone halten, steht folgende Inschrift: TYPVS OCTO, QVAS VOCANT, BEATITVDINVM Per Singulas Heroides sacras Noui Testamenti A Crispino Passaeo Selando īuentore. H. 137, B. 97.

61) ANNA PROPHETISSA. = Fr. Nr. 252. Die Unterschrift endet mit diu. Links unten steht theilweise getilgt und kaum mehr lesbar: Magdalena de Pas sculps.

62) ANNA VIRGINIS MATER. = Fr. Nr. 81.

63) MARIA VIRGO. Sie sitzt, en face gesehen und nach vorne gekehrt, in einem Garten, das auf ihrem linken Schenkel sitzende Jesukind mit der Linken umfassend, mit der Rechten ein flammendes Herz haltend. Unterschrift ausser dem vorstehenden Namen: Qua spiritus . . . fuit., darunter in der Mitte: Crisp. de pas excu. H. 125, B. 99.

64) M. MAGDALENA. Sie kniet, in ³/₄ Profil nach rechts gekehrt, die Hände über der Brust gekreuzt, in einer Felsengrotte, vor einem Crucifix, neben dem ein Todtenkopf liegt. Am Boden rechts: ein kelchartiges Gefäss, eine Ruthe und eine Geissel. Unterschrift ausser dem vorstehenden Namen: Foelicitatis . . . polis, darunter in der Mitte: Crisp. de pas exc. H. 126, B. 95.

65) ELYZABETA. Sie sitzt in einem hohen Lehnstuhl, etwas nach links gekehrt, den Kopf aber in ½ Profil nach rechts gewendet, mit der linken Hand im Schoosse einige Brode haltend, die rechte auf die Brust gelegt; vor ihr ein Tisch mit einem grossen und einem kleinen Kruge, hinter ihr ein Korb mit Broden. Unterschrift ausser dem vorstehenden Namen: Mortalis . . . gerit, darunter gegen links: Crisp. de Pas in. et exc. H. 126, B. 99.

66) S. HELENA. Sie sitzt links auf einem Thronsessel, nach rechts gekehrt, en face gesehen, in der Linken ein grosses Kreuz haltend, die Rechte auf die Brust gelegt. Unterschrift ausser dem vorstehenden Namen: Laudes . . . parēs, darunter etwas gegen links: Crispi . d . Pas exc., links davon theilweise getilgt und kaum mehr lesbar: Magdalena de Pas sculp. H. 126, B. 97.

67) S. BARBARA. = Fr. Nr. 253. Die Bezeichnung: Crispi . de Pas exc. steht in der Mitte unter der Unterschrift.

68) S. BIRGITTA (sic). Sie sitzt rechts vor einer Kirche, in Profil nach links gekehrt, mit beiden Händen ein aufgeschlagenes, auf ihrem rechten Schenkel liegendes Buch haltend und daraus lesend; vor ihr ein Crucifix. Unterschrift ausser dem vorstehenden Namen: Beatus . . . sustolleris, darunter etwas gegen links: Crisp de Pas exc. H. 122, B. 98.

69—74) (Fr. Nr. 194 j—o) Berühmte heilige Frauen. Folge von fünf unnumerirten Blättern und einem Titelblatte. Hochovale mit Umschriften in Capitalschrift; die Ecken sind weiss gelassen.

69) Titelblatt. In einem von zwei einfachen Linien eingefassten, grösseren Hochoval sind in der Mitte zwei nebeneinanderstehende kleinere, in Cartouchen gefasste Hochovale angebracht, in denen links der segnende Christus, rechts die bittende Maria dargestellt sind; über diesen ein Breitoval, ebenfalls von einer Cartouche umgeben, mit folgender Inschrift in sechs Zeilen: SANCTARVM Christo Salvatori sanguine junctarum, aliarumque aliquot pietate illustriū foeminarum imagines aeri incisae. Unter diesem Ovale auf der dasselbe einfassenden Cartouche das Monogramm (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten V, Nr. 1082 an dritter Stelle abgebildeten). Unter den beiden kleinen Hochovalen ein von einer Cartouche eingefasstes Rechteck mit folgender Inschrift in vier Zeilen: Non enim . . . pontifex. Hebr. 2. Links unten ausserhalb des Stichfeldes: Crispianꝰ Passaeꝰ inuent:, rechts: sculpsit et excudit. H. 131, B. 104.

70) Die heilige Anna. Sie sitzt, en face gesehen, nach rechts gekehrt, mit der Linken ein aufgeschlagenes Buch haltend. Mit der Rechten drückt sie die links an ihrer Seite stehende Maria an sich, die mit einer Krone auf dem Haupte in beiden Händen ein Büchlein hält. Ueber dem Kopfe der Anna in der Fensterdurchsicht: S. ANNA. Auf dem Buche der Anna liest man: Ecce virgo concipiet ESAI : VII. Umschrift: ET PROPRIA . . . PROPHETAS . 1600

Links unten ausserhalb des Ovals: Crispin de Passe jnuentor, rechts: excudit Coloniae. H. 136, B. 106.

71) Die heilige Maria. Sie sitzt, fast en face gesehen und nach vorne gekehrt, vor einem Fenster, mit der Rechten das Jesukind umfassend, mit der Linken demselben einen Apfel reichend. Rechts durch das Fenster Ausblick auf eine Landschaft mit der Erscheinung des Engels den Hirten; links gegen oben auf einem Pfeiler das Monogramm (gleich dem in Nr. 69). Umschrift: QVI·DEVS . . . DEDIT. Links unten ausserhalb des Ovals: Crispin de Passe figurauit, rechts: et excudit Coloniae. H. 139, B. 108.

72) Die heilige Elisabeth. = Fr. Nr. 260.

73) Die heilige Magdalena. Sie sitzt zwischen Felsen, in $^3/_4$ Profil nach rechts gekehrt, ein Crucifix betrachtend, das sie mit der Linken gegen die Brust hält, die Rechte auf einen vor ihr liegenden Todtenkopf gelegt; hinter ihr ein Gefäss. Umschrift: SI MALE . . . ADORA. Links unten ausserhalb des Ovals: Crispin de Pass jnuen:, rechts: et excudit Coloniae. H. 137, B. 106.

74) Die heilige Martha. Nach links gekehrt und in Profil gesehen, sitzt sie vor einem Tische, auf welchen sie sich mit der rechten Hand stützt, aus einem aufgeschlagenen Buche lesend, in der Linken einen Suppenseiher haltend, vor ihr ein Korb mit Fischen. Durch ein Fenster rechts Ausblick auf eine Landschaft mit einem Brunnen. Am Buche steht: (qu)aerite . . . opes. Umschrift: MARTA . . . HOSPITA. Links unten ausserhalb des Ovals: Crispin de Passe jnuen., rechts: excudit Coloniae. H. 136, B. 105.

75—78) (Fr. Nr. 236 a—d) Die vier Evangelisten. Folge von vier unnumerirten, einfach eingefassten Blättern nach Lucas von Leyden. Da die bekannten Stiche desselben (B. Nr. 100—103) mit diesen Copien in keinem Zusammenhange stehen, so dürften sie wohl nach unbekannten Zeichnungen oder Gemälden desselben genommen sein. Die Unterschriften sind in gothischen Buchstaben gestochen.

75) S. Matthäus. Zimmerinterieur. Der Evangelist sitzt rechts, in $^3/_4$ Profil nach links gekehrt, unter einem Baldachin vor einem Tische, in einem Buche schreibend. Hinter dem Tische steht der Engel, sich mit der Rechten auf denselben stützend. Links auf einem Pfeiler über dem Rücken des Engels das Monogramm des Lucas von Leyden; rechts hinter dem Rücken des Evangelisten auf der Breitseite eines Buches das Monogramm Crispin van de Passe's (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten V, Nr. 1082 an vierter Stelle abgebildeten). Unterschrift: s^t mattheus. H. 197, B. 130.

76) S. Marcus. Zimmerinterieur. Der Evangelist sitzt links, in $^3/_4$ Profil nach rechts gekehrt, vor einem Tische, in einem auf seinem Schooss gehaltenen Buche schreibend. Der Löwe liegt rechts, unter dem Tische hervorschauend. Links hinter dem Rücken des Evangelisten auf einer Säule das Monogramm des Lucas von Leyden; rechts auf dem Tische ein aufgeschlagenes Buch, worin links oben in der Ecke das Monogramm Crispin van de Passe's (gleich dem in Nr. 75) steht. Unterschrift: s^t marcus. H. 197, B. 133.

77) S. Lucas. Zimmerinterieur. Der Evangelist sitzt links vor einem Tische, mit der Linken ein aufgeschlagenes Buch haltend; mit der Rechten

taucht er die Feder in das an seiner Seite hängende Tintenfass. Der geflügelte Stier liegt rechts, unter dem Tische hervorschauend. Links hinter dem Rücken des Evangelisten hängt an der Wand eine Palette mit dem Monogramm des Lucas von Leyden; rechts über der hinteren rechten Tischecke auf einer Säulenbasis sieht man das Monogramm Crispin van de Passe's (gleich dem in Nr. 75). Unterschrift: St. Lucas. H. 196, B. 130.

78) S. Johannes. Zimmerinterieur. Der Evangelist sitzt rechts vor einem Tische, in ½ Profil nach links gekehrt, in der Rechten eine Feder, mit der Linken ein aufgeschlagenes Buch im Schoosse haltend; vor ihm der Adler. Links oben in der Ecke ist durch ein Fenster die heil. Maria mit dem Jesukind am Arme, auf der Mondsichel stehend, sichtbar. Rechts hinter dem Rücken des Evangelisten auf einer Säule das Monogramm des Lucas von Leyden; links unten in der Ecke einer Stufe das Monogramm Crispin van de Passe's (gleich dem in Nr. 75). Unterschrift: st. Johannes. H. 198, B. 129.

79—81) (Fr. Nr. 236e—g) Die Evangelisten Matthäus, Lucas und Johannes. Drei Blätter, wahrscheinlich aus einer Folge der vier Evangelisten, Runde, mit vier Linien eingefasst, ohne jede Um- oder Inschrift und ohne Bezeichnung. D. 55—56. Hofbibliothek.

79) Matthäus sitzt rechts, nach vorne gekehrt aber in Profil nach links gewendet, in der Linken ein aufgeschlagenes Buch haltend, mit der Rechten auf dasselbe hinzeigend. Links neben ihm steht der Engel mit ihm im Gespräche.

80) Lucas, in Profil nach rechts gekehrt, sitzt vor einem Lesepulte, auf dem ein Buch liegt, das er mit beiden Händen hält; links neben ihm der geflügelte Stier.

81) Johannes, in ½ Profil nach links gekehrt, aufwärts blickend, sitzt vor einer Bank, die Linke auf ein aufgeschlagenes Buch gelegt, mit der ausgestreckten Rechten die Feder in ein Tintenfass tauchend, das der links neben ihm mit ausgebreiteten Flügeln stehende Adler hält.

82) (Fr. Nr. 236h) Der heilige Antonius. Er liegt mit ausgebreiteten Händen am Rücken nach vorne zu Boden gestreckt. Ueber und links neben ihm Dämonen in verschiedenen scheusslichen Thiergestalten, rechts neben ihm ein Stock mit einem Glöcklein und einer Betschnur und ein Schwein. Von der rechten oberen Ecke schiesst ein Büschel Lichtstrahlen aus, in dem folgende Inschriften stehen: Vbi eras bone Jesu? vbi eras? etc., und: ANTONI, HIC ERAM, SED EXPECTABAM VIDERE CERTAMEN TVVM, verkehrt und von oben nach unten zu lesen. Die Ecken sind dreieckig abgefast, darin Blumen. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift in einer Zeile: Si consistant . . . meum. Psal. XXVI., darunter gegen links: Joan . Strada . inuen., gegen rechts: Phls Gall. excud.; ohne den Namen des Stechers. H. 183, B. 134. Hofbibliothek.

83) (Fr. Nr. 237a) Der heilige Eustachius. Derselbe kniet vorne, im Profil nach links gekehrt, unter zwei Bäumen, hinter denen der Hirsch mit dem Crucifix zwischen den Geweihen sichtbar ist. Hinter ihm ein Pferd, vor und neben ihm drei Hunde. Landschaftlicher, gebirgiger Hintergrund. In der Mitte unten am Boden: Hebrae: 12. Hochoval mit Umschrift: SIS SANC-

TVS . . . POTEST; die Ecken sind weiss gelassen. Links unten in der Plattenecke: Martin de Voss figurauit, rechts: Crispin de Pass excud. H. 133, B. 99. Hofbibliothek.

84) (Fr. Nr. 240a) Der heilige Johannes der Täufer. Neben einem Baume sitzend, en face gesehen, hält er die Rechte ausgestreckt, die Linke auf den Kopf des zu seiner Linken liegenden Lammes gelegt. Rechts neben dem Baumstamme das Monogramm (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten V, Nr. 1082 an vierter Stelle abgebildeten). Rund mit Umschrift: ECCE AGNVS . . . MVNDI; die Ecken einfach schraffirt, ohne Einfassungslinie. H. 51, B. 51. Hofbibliothek.

85) (Fr. Nr. 141a) Der heilige Johannes der Täufer. Er sitzt, als Knabe dargestellt, nach links gewendet, aber en face gesehen, in einer waldigen Landschaft unter einem Baume, in der Rechten eine Muschel, in der Linken ein Kreuz haltend; vor ihm links ein Lamm. Hochoval mit Umschrift: ECCE . . . BAPTIZABIT. ETC.; die Ecken weiss gelassen. Links unten in der Plattenecke ausserhalb des Ovals: Crispian van de Passe, rechts: excudit Coloniae. H. 140, B. 109. — Gegenstück zu Fr. Nr. 124.

86) (Fr. Nr. 245a) Der heilige Hieronymus. Brustbild, mit kahlem Haupte und grossem Vollbarte, in ½ Profil nach links gekehrt und nach aufwärts blickend, die Linke auf einen Todtenkopf gelegt, schlägt der halbentblösste Heilige mit einem Steine in seiner Rechten gegen seine Brust. Vor ihm ein aufgeschlagenes Buch, in dem man Folgendes liest: Siue edam . . . Judium (sic) cap. . lib . .; links ein Kreuz und ein Löwenkopf, im Hintergrunde Felsen. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift vier Verse in zwei Zeilen: Vir pietatis . . . petens, darunter in der Mitte: Crispianus Passaeus, Jnuentor, et Coelator . Excuditq; Colon. H. 407, B. 306.

87) (Fr. Nr. 245b) Der heilige Hieronymus in einer Landschaft. Derselbe kniet rechts am Ufer eines Flusses unter einem grossen Baume vor einem Crucifix, unter welchem ein aufgeschlagenes Buch und ein Todtenkopf liegen. In der Ecke rechts unten ein liegender Löwe. Gebirgige Landschaft mit einem breiten Fluss in der Mitte, auf welchem vier Schiffchen zu bemerken sind. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift vier Verse in zwei Zeilen: Me pascit . . . ciet, rechts davon Guilh. Sals. L.; in der Mitte unter der Unterschrift: Crisp. De Pas Jnu Excud. H. 159, B. 233.

88) (Fr. Nr. 246a) Der heilige Paulus. Halbfigur mit langem Vollbart, in der Rechten ein Buch, in der Linken ein Schwert haltend; felsiger Hintergrund. Im Stichfeld rechts unten in der Ecke: Crispin de Pass (folgt ein fast vollständig getilgtes, unleserliches Wort) fe. et exc. Einfach eingefasst. Ueberschrift oben in der Mitte: S. PAVLVS; Unterschrift vier Verse in vier Zeilen: Hostis eras . . . iter. H. 118, B. 97. Hofbibliothek.

89) (Fr. Nr. 254a) Die heilige Brigitta von Schweden. Zimmerinterieur. Die Heilige kniet mit gefalteten Händen rechts vor einem Tische, auf dem sich ein Crucifix, ein Buch und eine Betschnur befinden. Vor ihr zwei Dämonen, einer in Gestalt eines Negers, hinter ihr ein dritter Dämon; am Boden eine Geisel und eine Ruthe. Durch ein Fenster Ausblick auf eine

Landschaft, in der man die Heilige sieht und Christus in Wolken von Engeln umgeben; über der stehenden Heiligen folgende Inschrift: Sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias. Am Zimmerboden in der Mitte unten: Crispin de pax inuenit et fecit. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift in zwei Zeilen: Anima mea . . . charitatem. H. 129, B. 92. Hofbibliothek.

90) (Fr. Nr. 258a) Die Vermählung der heiligen Katharina. Maria sitzt rechts auf einer Stufe, das Jesukind mit beiden Händen vor sich hinhaltend. Vor ihr kniet die heil. Katharina, mit der linken Hand auf das Rad gestützt. Hinter Maria und dem Kinde die heil. Anna; rechts im Hintergrunde der heil. Joseph an einen Sockel sich lehnend. Von oben schwebt ein Engel hernieder, die Hände ausgestreckt und in der linken einen Lorbeerkranz haltend. Unten gegen links, gerade unter der heil. Katharina das Monogramm (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten V, Nr. 1082 an fünfter Stelle abgebildeten). Hochoval ohne Umschrift; die Ecken doppelt schraffirt. Unterschrift in drei Zeilen: Quoniam igitur . . . diabolum. Hebr. 2., links darunter: Crisp. d. Passe fig., rechts: scalp. et excudit. H. 136, B. 96.

91) (Fr. Nr. 266b) Die heilige Maria Magdalena. Sie steht in Halbfigur, nach rechts gekehrt und in ¾ Profil nach vorwärts schauend, mit entblösstem Oberkörper und reichem, über Rücken und Brust herabfallendem Haare, die Hände ausgestreckt und bittend vor sich hinhaltend, unter einem grossen Baume. Vor ihr im Terrain ein Gefäss; rechts eine felsige Landschaft. Das Stichfeld einfach eingefasst. Ueberschrift: S . MARIA . MAGDALENA. Unterschrift ein Distichon in zwei Zeilen: DVM SVA . . . DEO, links darunter in der Ecke: Geldorpius jnuentor, rechts: Crispianus Passaeus fecit et exc. Coloniae. H. 171, B. 127.

92) (Fr. Nr. 266b) Die heilige Maria Magdalena. Sie kniet in einer Felsengrotte, in Profil nach links gekehrt, vor einem links an den Felsen gelehnten Crucifix, die Rechte gegen die Brust, die Linke nach unten ausgestreckt auf einen Todtenschädel haltend. Vor ihr am Boden ein Gefäss, hinter ihr eine Geissel. Das Stichfeld nur unten einfach eingefasst. Unterschrift in einer Zeile: Promeruit . . . malorum, rechts daneben in zwei Zeilen: Crispī: v passe inuentor & excu. H. 141, B. 98. Hofbibliothek.

93) (Fr. Nr. 266c) Die heilige Maria Magdalena. Sie sitzt in einer Felsengrotte, in Profil nach rechts gekehrt, ein Crucifix betrachtend, das sie mit der Linken gegen die Brust hält, während sie die Rechte auf einen Todtenschädel stützt. Rechts vorne steht ein Gefäss. Hochoval mit Umschrift: QVAESIVI . . . INVENI . CANTIC : III; die Ecken weiss gelassen. Links unten ausserhalb des Ovals: Crispin de Passe fecit, rechts: et excudit. H. 119, B. 96. Wessely, Nachtrag Nr. 18.

94—101) (Fr. Nr. 266 d—k) Darstellungen zur Legende der heiligen Maria Magdalena und Martha. Folge von acht (?) unnumerirten Blättern ohne Bezeichnung. Sämmtliche haben das Stichfeld einfach eingefasst. Hofbibliothek.

94) Die Taufe der Martha durch Johannes. Martha kniet links, Johannes rechts an den Ufern eines nach vorne heraus fliessenden Bächleins; der letztere

in der Linken den Kreuzesstab haltend, giesst mit der Rechten aus einer Schale Wasser auf das Haupt der ersteren, hinter welcher eine Frau steht. Landschaftlicher Hintergrund. Unterschrift in einer Zeile: Baptisata est Martha a Joanne Babtis: H. 66, B. 46.

95) Christus bei Martha und Maria. Zimmerinterieur. Christus sitzt rechts vor einem Tische und spricht zu der links hinter diesem stehenden Martha. Zwischen beiden im Hintergrunde sitzt Maria mit gefalteten Händen aus einem Buche lesend. Unterschrift in zwei Zeilen: Martha, Martha solicita es et turbaris ergo plurima Luc. 10. H. 68, B. 51.

96) Maria Magdalena im Hause Simons, Christus die Füsse salbend. Zimmerinterieur. Christus sitzt mit noch vier anderen Personen links an einem Tische, vor ihm kniet Maria, mit ihren Haaren den rechten Fuss desselben trocknend. Unterschrift in zwei Zeilen: Maria in domo Simonis Leprosi lachrymis Christi pedes rigauit et capillis extersit. H. 68, B. 51.

97) Abschied Christi von seiner Mutter und von Maria Magdalena. Christus mit zwei Jüngern hinter ihm steht rechts und reicht seine rechte Hand seiner links stehenden Mutter, die mit Maria Magdalena und noch einer Frau (Martha) eben aus dem Thore eines Hauses heraustritt. Unterschrift in zwei Zeilen: Maria Deipara et Maria Magdalena Christo valedicunt vt festum päsesestum celebrent. H. 67, B. 50.

98) Die Vertreibung. Rechts sieht man das Festungsthor einer an das Meer anstossenden Festung, unter dem man mehrere Personen bemerkt. Links stösst ein Krieger mit einer Hellebarde ein Schifflein ins Meer hinaus, auf dem Martha, Maria Magdalena und Lazarus mit mehreren anderen Personen sich befinden. Unterschrift in zwei Zeilen: Extrusi sunt Marta, Maria Magdalena, Lazarus et socii a Judeis vt in ponto absorberentur. H. 68, B. 49.

99) Der Fürst von Massilia findet seine als todt auf einer Insel ausgesetzte Frau sammt Kind lebend wieder. Rechts liegt an einem Felsen gelehnt die schlafende Frau mit dem Kind an ihrer Seite. Hinter ihr steht mit über der Brust gekreuzten Händen der mit einem Turban bekleidete Fürst. Im Hintergrunde rechts Felsen, an die links das Meer angrenzt, auf dem ein Schifflein mit mehreren Personen sichtbar wird. Unterschrift in einer Zeile: Ducis vxor in pelagio filium peperit et expirauit. H. 67, B. 47.

100) Martha erbaut zu Marseille eine Kirche. Rechts steht Martha, zu drei mit Steinmetzarbeit beschäftigten Männern sprechend. Im Hintergrunde eine unvollendete Kirche. Unterschrift in zwei Zeilen: Martha extruit Massiliae ecclesiam sub Deipare virgins patrocinio. H. 67, B. 52.

101) Capelle der hl. Maria zu Einsiedeln. Ueber einer Capelle sitzt Maria, mit der Linken das Jesukind umfassend, in der Rechten ein Scepter haltend. Sie ist von Wolken umhüllt und von Engeln umgeben, von denen ihr zwei eine Krone aufs Haupt setzen. Unterschrift in einer Zeile: Sacellum B. Maria Magdalena Einsedel., H. 68, B. 49.

Die Nrn. 94, 96, 98 und 99 sind gegenseitige, 97 und 101 gleichseitige Copien mit theilweise geringen, theilweise grösseren Veränderungen nach Martin Martini's 1603 erschienenem »Speculum Poenitentiae Mariae Magdalenae«.

Siehe Andresen, Der deutsche Peintre-Graveur, IV. p. 70—74, die den vorstehenden entsprechenden Nrn. 14, 18, 23 und 26, dann 21 und 12.

102—112) (Fr. Nr. 277a—k) Speculum passionis Christi. Folge von zehn (mit Ausnahme von Nr. 1) numerirten Blättern und einem Titelblatte. Sämmtliche haben den Hintergrund schraffirt und das Stichfeld einfach eingefasst, desgleichen haben alle, ausgenommen das Titelblatt, eine aus vier Versen in vier Zeilen bestehende Unterschrift.

102) Titelblatt. Ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln, en face gesehen, hält mit beiden Händen eine Tafel, worauf in einem Rund ein Ecce homo zu sehen ist. In den Ecken der Tafel sind Engelsköpfe. Die Tafel hat folgende Unterschrift: SPECVLVM PASSIONIS CHRISTI SALVATORIS MVNDI. Zu beiden Seiten dieser Tafel am Boden Marterwerkzeuge. Unter dem Stichfelde folgende Widmung in vier Zeilen: SERENISSIMÆ ARCHIDVCI, ISABELLÆ, CLARÆ, EVGENIÆ HISPANIARVM INFANTI, HEROINÆ FORTISSIMÆ AC RELIGOSISSIMÆ, HVNC SS. PASSIONEM IESV CHRISTI REPRÆSENTANTIVM ANGELORVM CHORUM humiliter offert et inscribit Crispianus Pasaeus sculptor. H. 255, B. 207.

103) Ein Engel in Halbfigur, in Profil nach links gekehrt, fängt mit einem Tuche die Thränen auf, die ihm von den Augen niederfallen. In der linken Ecke oben wird der Kelch der Stärkung sichtbar. Unterschrift: Auxia sollicito . . . luam. AB L, rechts davon: Crisp de pas Inuent : fe : et exud: Ohne Nummer. H. 245, B. 200.

104) Ein Engel in Halbfigur, en face gesehen, mit der Linken eine Fackel haltend, steht hinter einem Tische, worauf links ein Eisenhandschuh und in der Mitte ein Beutel mit Silberlingen liegt, auf die der Engel mit der Rechten hinzeigt. Unterschrift: Cui mensae . . . habit. AB, links davon die Nr. 2, rechts: Crisp: de pas Inuent fe : et : ex: H. 252, B. 205.

105) Ein Engel in Halbfigur, in Profil nach rechts gewendet, hält mit beiden Händen eine Tasse mit einer Waschkanne. Unterschrift: Justo contempto . . . pati. AB: L:, links davon die Nr. 3, rechts: Crisp : de pas Inue: fec : et ex. H. 245, B. 202.

106) Ein Engel in Halbfigur, nach rechts gewendet, aber in ³/₄ Profil mit einer Thräne im Auge herausschauend, ist mittelst Ring und Strick an eine hinter ihm stehende Martersäule angebunden und hält in der Rechten Geisel, Ruthe und Scorpion, während er mit seiner Linken auf seine entblösste rechte Schulter zeigt. Unterschrift: En corpus . . . cutim. AB : L :, links davon die Nr. 4, rechts: Crisp: de pas Iunior Inuen: fecit. H. 248, B. 205.

107) Ein Engel in Halbfigur, fast en face gesehen, steht mit über der Brust gekreuzten Händen, in der Linken ein Rohr, in der Rechten einen Schwamm haltend, und mit Thränen in den Augen, hinter einem Tische, auf welchem eine Spritze, eine Dornenkrone, eine Geisel und eine Muschel liegen. Unterschrift: Conspuitur tegitur . . . Dei . AB: L:, links davon die Nr. 5, rechts: Crisp de pas Inue : fe : et ex. H. 252, B. 205.

108) Ein Engel in Halbfigur, en face gesehen und aufwärts blickend, steht hinter einem Tische und hält vor sich hin das Schweisstuch der heil.

Veronika mit dem dornengekrönten Christuskopf. Unterschrift: Vnigenam deflet . . . nurus . AB . L:, links davon die Nr. 6, rechts: Crisp : de pas Inue : fe et ex: H. 255, B. 205.

109) Ein Engel in Halbfigur, mit dem Körper etwas nach links gekehrt, den Kopf jedoch in ½ Profil nach rechts gewendet, hält in der Faust der rechten Hand zwei Würfel, während er mit der linken einen langen Stab mit einem Schwamm an der Spitze umfasst. Unterschrift: Partiti secuere... sitim . AB : L:, links davon die Nr. 7, rechts: Crisp de pas Inuen : fec : et ex: H. 258, B. 207.

110) Ein Engel in Halbfigur, mit dem Körper ganz wenig nach rechts gekehrt, den Kopf aber fast in Profil nach rechts gewendet, steht hinter einem Tische, auf den er die von dem Nagel durchschlagene linke Hand hinlegt, während er die rechte gegen die Brustwunde hält. Rechts hinter ihm eine Leiter. Auf dem Tische liegen drei Nägel, ein Hammer und eine Zange. Unterschrift: In teger ad . . . supplitijs. AB: L:, links davon die Nr. 8, rechts: Crisp: de pas Iunior fecit. H. 252, B. 214.

111) Ein Engel in Halbfigur, in ¾ Profil nach links gekehrt, hält mit beiden Händen ein Kreuz umschlungen. Unterschrift: Tum clamore . . . obsequio. AB : L:, links davon die Nr. 9, rechts: Crisp: de pas Inue : fe : et ex: H. 243, B. 201.

112) Ein Engel in Halbfigur steht hinter einem Tische, in ¾ Profil nach links gewendet und aufwärts blickend, das Haupt von einem Strahlenkranze umgeben, im Haare einen Lorbeerkranz, und hält mit beiden Händen eine Fahne, auf der die Worte: VICTORI CHRISTI in Kreuzesform zu lesen sind. Unterschrift: Sustulit ille . . . dies . AB . L:, links davon die Nr. 10, rechts: Crisp : de pas Inue : fe : et ex. H. 250, B. 200.

113—123) (Fr. Nr. 278 a—k) G o t t v a t e r, C h r i s t u s u n d d i e n e u n C h ö r e d e r E n g e l. Folge von elf unnumerirten Blättern und einem Titelblatte (gleich Fr. Nr. 278, siehe auch vorne die Ergänzung). Das Stichfeld derselben ist einfach eingefasst, darunter die Bezeichnung des dargestellten Gegenstandes in Capitalschrift in einer Zeile und zwei Verse in zwei Zeilen in Minuskel, rechts daneben in zwei Zeilen: Crispin de Passe inu. et excudit oder auch mehr gekürzt.

113) PATER OMNIPOTENS. Gottvater, über der Weltkugel auf Wolken thronend, von Engeln umgeben. Omnia nos . . . Patri. H. 129, B. 93.

114) IESVS CRISTVS. Christus, auf einem Sockel in einer Brunnenschaale stehend, in der Linken das Kreuz haltend, die Rechte auf die Brustwunde gelegt, aus der ein Blutstrahl in die Brunnenschaale fliesst. Im Hintergrunde links: das Wunder mit dem Wasser aus dem Felsen, rechts: das mit dem Manna. Viuificans . . . dabo. H. 128, B. 97.

115) THRONI ZAPHKIEL ♄ 1. Ein Engel, nach links gewendet, hält in der Rechten einen Palmenzweig. Im Hintergrunde links: der Durchgang durchs rothe Meer, rechts: Christi Himmelfahrt. In mare . . . tenet. H. 128, B. 96.

116) DOMINATIONES ZADKIEL ♃. Ein Engel, vorwärts schreitend, en face gesehen, hält mit der Rechten ein zur Erde gesenktes Schwert, mit

der Linken ein Kreuz. Im Hintergrunde links: Abraham will Isaak opfern, rechts: Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern. Parce tuo . . . onus. H. 128, B. 96.

117) PRINCIPATVS CAMAEL. ♂. 3. Ein Engel, im Profil gesehen, nach rechts schreitend, hält in der Rechten einen Stock, in der Linken einen Kelch. Im Hintergrunde links: der Engel mit Jacob ringend, rechts: Jesus am Oelberge vom Engel gestärkt. Nos Israel . . . timet. H. 128, B. 96.

118) POTESTATES RAPHAEL. ⊙. 4. Ein Engel, im Profil gesehen, schreitet nach rechts, die Linke gegen die Brust, in der Rechten einen Stock haltend. Im Hintergrunde links: Die Familie des Tobias, rechts: die Verkündigung der Geburt Christi den Hirten. Per me . . . habes. H. 131. B. 96.

119) VIRTVTES HANIEL. ♀. 5. Ein Engel steht, in Profil gesehen, nach links gewendet, in der Rechten ein Rohr, in der Linken eine Dornenkrone haltend. Im Hintergrunde links: Cham seinen Vater verspottend, rechts: die Verspottung Christi. Perdite, quid . . . manet. H. 132, B. 96.

120) ARCANGELI MICHAEL. ☿. 6. Ein Engel, etwas nach rechts gekehrt, den Kopf jedoch fast in $^3/_4$ Profil nach links gewendet, hält in der Rechten einen Palmenzweig, in der Linken eine Fahne; hinter ihm ein Drache, auf dessen Bauch er mit dem rechten Fusse tritt. Im Hintergrunde links: der Kampf mit den gefallenen Engeln, rechts: die Auferstehung Christi. Luciferum . . . redux. H. 129, B. 96.

121) ANGELI GABRIEL. ☽. 7. Ein Engel, vorwärts schreitend, fast en face gesehen, hält, die Rechte nach oben ausgestreckt, in der Linken eine Lilie. Im Hintergrunde links: Mariä Verkündigung, rechts: der Engel verkündet dem Manne die Geburt eines Sohnes (Samson). Nuncio . . . dei. H. 131, B. 97.

122) CERVBIM IOPHIEL. Ein Engel, fast en face gesehen, nach rechts hin schreitend, schwingt in der Rechten ein Flammenschwert, in der Linken hält er eine Geisel. Im Hintergrunde links: die Vertreibung der ersten Menschen aus dem Paradiese, rechts: Christus treibt die Händler aus dem Tempel. Vindicibus . . . fuge. H. 131, B. 97.

123) SeRAPHIM VRIEL. Ein Engel, en face gesehen, nach vorwärts schreitend, hält in der Rechten eine Rolle, in der Linken ein Buch. Im Hintergrunde links: der Engel erscheint dem Esras, rechts: der Gang Christi nach Emaus. Lumine . . . via est. H. 129, B. 98.

124) (Fr. Nr. 332a) Lucretia. Zimmerinterieur. Lucretia steht mit halbentblösstem Oberleibe in der Mitte vorne, den Kopf in $^3/_4$ Profil nach rechts gewendet, die Linke ausgestreckt, mit der Rechten sich ein Schwert in die Brust bohrend. Rechts im Hintergrunde ein Bett, vor welchem auf einem Schemel ein Nachttopf steht; links vorne ein Sessel mit einem Polster, auf dem eine Katze liegt. Am Boden darunter liest man: Non pietas sed castitas. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift zwei Verse in zwei Zeilen: Vltrix . . . suâ . AB. lud., in der Mitte darunter: Crisp: Passaeus figu: sculp: et excudit. H. 206, B. 155. Wessely, Nachtrag Nr. 32. — Das Blatt bildet mit Fr. Nr. 56 u. 333 eine Folge.

125) (Fr. Nr. 342a) ORANGIENS ZEEGEN KROON. Links steht Prinz Friedrich Heinrich von Oranien, etwas nach rechts gewendet, in Rüstung und mit Schärpe, in der Rechten einen Stock haltend, den linken Fuss auf einen Schild, den rechten auf einen mit einer Larve verdeckten Menschenkopf gestellt; links hinter ihm ein Löwe. Eine rechts neben ihm stehende junge Frau (die vereinigten Provinzen) reicht ihm mit der Rechten einen Lorbeerkranz dar; vor ihr am Boden Säcke und eine Cassette mit Geld. Inschriften: links gegen oben: FREDERICK HENDERICK Prince van Oraeingen, rechts gegen oben: t'vereenicht Nederlandt, in der Mitte oben: O BELGIA uoll Weeld, u danckbaerheijt beloont: Met betering tot GODT, den PRINS recht gonstich lōōt. Links im Hintergrund die Ansicht einer Stadt, darüber: t'Sas van Gendt. Das Stichfeld nur unten und oben von einer Linie begrenzt. H. 233, B. 240.

Ueber dem Plattendruck steht mit Lettern gedruckt der obige Titel, unter dem Plattendruck ebenfalls mit Drucklettern in sechs Zeilen: s'Landts Danckbaerheydt . . . Toon : Psalm 118, dann folgen 90 Verse in drei Columnen nebeneinander gedruckt: Wie voelt in . . . verslagen vind. Sie sind rechts darunter gezeichnet mit: Crispin de Pas.

Die Platte wurde öfters auch mit anderen gemeinsam abgedruckt, so bei Fr. Nr. 344, 348, 349 und Nr. 126 des Nachtrages.

126) (Fr. Nr. 349a) Allegorie auf den Prinzen Friedrich Heinrich von Oranien. Aus vier Platten zusammengestelltes Tableau: 1) in der Mitte oben die Platte Nr. 125 des Nachtrags; 2) in der Mitte darunter eine Platte mit sechs Porträts, je drei und drei nebeneinander; Brustbilder mit Unterschriften: a) Joan: Albertus. Com: Solm., b) Fredericus D. G. Rex. Bohemiae, c) Ernestus Cas. D. G. Comes Nass., d) Joan Wolphard: D. de Brederode, e) Wilhelmus Comes Nassouiae, f) Ottho de Gent Dom: à Diden, 3) links daneben vier grössere und vier kleinere Ansichten von Städten und Festungen mit Ueberschriften. Es folgen von oben nach unten: S'Hertogenbosch, Grol, Essen, t'Huijs te Heeswijck, Eijndhouen, t'Huijs te Aertsen, Bija de Mitanca, Buijrick; darunter ein Porträt in Brustbild mit der Unterschrift: Pieter Pietersz Heyn General; 4) Rechts daneben ebenfalls acht Ansichten und darunter ein Porträt: Weesel, Istelburgh, Dusborgh, Aigen-oort, Roer-oort, t'Huijs te Broeck, Flucht van de veluwe, Ringelberg. Porträt: Hendrick Cornelisz Loncq Admi. 2) H. 171, B. 242, 3 u. 4) H. 410, B. 80. Hofbibliothek.

127) (Fr. Nr. 380a) Kaiser Max I. mit seiner Gemahlin Maria. Der Kaiser in Rüstung mit einem Scepter in der Rechten steht links, in Profil nach rechts gekehrt; die Kaiserin steht rechts, fast en face gesehen, etwas nach links gewendet. Auf einem Tische hinter dem Kaiser ist ein Helm zu bemerken. Landschaftlicher Hintergrund. Das Stichfeld einfach eingefasst. Rechts oben in der Ecke: fol: 6. Unterschrift in einer Zeile: MAXIMILIANVS I ROM: IMPER: ARCHID: AVST: MARIA VALESIA VXOR MAXIMIL: Ohne Bezeichnung. H. 177, B. 140.

128) (Fr. Nr. 380b) Philipp I. König von Spanien. Er steht auf einer Estrade, in $^3/_4$ Profil nach rechts gekehrt, in der Rechten ein Scepter haltend. Hinter ihm ein Helm und Handschuhe, rechts Ausblick auf eine

Stadt an einem grossen Flusse, rechts oben in der Ecke: fol. 14. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift in einer Zeile: PHILIPPVS I. HISPANIARVM REX ARCHID: AVSTR: DVX BVRGVND: Ohne Bezeichnung. H. 176, B. 138.

Die zwei vorstehenden Blätter gehören zu der von Fr. unter Nr. 377 bis 380 beschriebenen Folge.

129—135) (Fr. Nr. 399a—g) Der Kaiser und die Kurfürsten. Folge von sieben unnumerirten Blättern. Sie haben im Stichfelde rechts oben eine Inschrift in Capitalbuchstaben: Name und Titel in zwei Zeilen; nur Nr. 1 hat sie links oben. Das Stichfeld ist einfach eingefasst. Unterschriften vier Verse in vier Zeilen, links daneben: Augustin brun inuentor in zwei Zeilen und rechts daneben ebenfalls in zwei Zeilen: Crispin D. pas excudit. Sämmtliche Blätter haben im Hintergrunde den Prospect je einer Stadt.

129) RVDOLPHVS . S . R . IMPERATOR zu Pferde mit Scepter und Krone, fast en face gesehen, nach links sprengend. Unterschrift: Induperator . . . triumpha. H. 120, B. 97.

130) LOTHARIVS ARHEPISCOPVS TREVIRENSIS zu Pferde, nach rechts gewendet, in ³/₄ Profil gesehen. Unterschrift: Treuir es . . . iura. Der Name Augustin brun inventor links ist getilgt. (Wie es scheint auf der Platte.) H. 121, B. 97.

131) ERNESTVS ARCHIEPISCOPVS COLONIENSIS zu Pferd, nach rechts vorwärts reitend, aber in Profil nach links gekehrt. Unterschrift: Principe . . . potentis. H. 121, B. 97.

132) IOHANNIS SCHWICHARDVS ARCHIEPISCOPVS MOGVNTIAE zu Pferd, nach rechts sprengend, in ³/₄ Profil gesehen. Unterschrift: Moganicus . . . Treuir. H. 121, B. 97.

133) CHRISTIANVS DVX SAXONIAE = Fr. Nr. 858.

134) IOACHIMVS MARCHIO BRANDENBVRGENSIS zu Pferd, nach links reitend, in ³/₄ Profil nach rechts gekehrt. Unterschrift: Aurea te . . . tueris. H. 121, B. 98.

135) FREDERICVS COMES PALATIN⁹ zu Pferd, nach rechts sprengend, in Profil gesehen. Unterschrift: Vera Palatinum . . . almus. H. 121, B. 97.

Diese Folge wird von Franken auf Seite 62 nach Merlo, Nachrichten erwähnt und von Wessely im Nachtrage zu Nr. 858 beschrieben.

136) (Fr. Nr. 477a) Cardinal Robert Bellarmini. Halbfigur, in ¹/₂ Profil nach rechts gekehrt, in einem Sessel sitzend und in einem aufgeschlagenen Buche schreibend; hinter ihm rechts ein Crucifix, darüber ein Wappen. Links unten: Crispin pas fe. Unterschrift in zwei Zeilen: ROBERTVS CARD. BELLARMIN⁹ È SOC. IESV Vixit annos LXXIX . XVII Sept. MDCXXI. Das Stichfeld einfach, auch die Unterschrift mit eingefasst. H. 159, B. 95. Hofbibliothek.

137) (Fr. Nr. 477b) Roger, Herzog von Bellegarde. Brustbild in Oval mit Schnurr- und spitzem Kinnbart, etwas nach rechts gekehrt, in Rüstung und mit breitem, mit Spitzen besetztem Hemdkragen. Links neben dem Oval steht Minerva, rechts Perseus mit dem Medusenhaupte, darunter eine Cartouche

mit folgender Inschrift in vier Zeilen: Grand Bellegarde, ce tableau En quelque maniere t'imite, Mais de figurer ton merite Ce n'est pas l'oeuure d'vn pinceau. Links unten neben der Cartouche auf einer Stufe: Crisp. de pas in et fecit, rechts: Auec Priuilege du Roy. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift in einer Zeile: ROGER DE BELLEGARDE DVC PAIR ET GRAND ESCVIER DE FRANCE. H. 246, B. 200. Hofbibliothek.

138) (Fr. Nr. 639a) König Gustav Adolf von Schweden. Brustbild, etwas nach rechts gekehrt, in Kürass, mit einer Schärpe und mit einem breiten, umgestülpten und mit Spitzen eingefassten Hemdkragen. Hochoval mit Umschrift: CUM DEO ET UICTRICIBUS ARMIS; die Ecken einfach schraffirt. Das Stichfeld einfach eingefasst. Folgende Widmung als Unterschrift: Serenissimo Potentissimoq; Principi ac Dño Gustavo Adolpho . . . hanc ipsius M^{tis} effigiem ad vivum a Simone vande Passe fratre delineatam . . . dicat consecrat Crispinianus vande Passe iunior sculptor. H. 359, B. 276.

139) (Fr. Nr. 696a) Wilhelm, Herzog von Jülich. Brustbild, in ¾ Profil nach links gekehrt, mit Schnurr- und kurzem Vollbart, das Haupt mit einer Kappe bedeckt, in einem mit Pelz verbrämten Mantel gehüllt, in der Rechten über der Brust einen Handschuh haltend, in einem Rund mit Umschrift: GVILHELMVS D. G. IVLI. CLIV. ET MON. DVX, COM. MARC. ET RAVENSB. DN_9 . $RAVEN_{ST}$; die Ecken punktirt. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift vier Verse in vier Zeilen: Egregij facies . . . auis. Ohne Bezeichnung. H. 100, B. 100. Hofbibliothek.

140) (Fr. Nr. 724a) Ignaz von Loyola. Brustbild, etwas nach rechts gewendet, der Kopf von einem Strahlenkranze umgeben, in einem Hochoval mit unten beginnender Umschrift: S. IGNATIVS LOIOLA FVNDATOR SOCIETATIS IESV OBIIT ANNO DNI M.D.LVI . ÆTAT . LXV: In den vier Ecken je ein Rund mit Darstellungen der Wunder des Heiligen und mit Umschriften. Unter dem Oval folgende Inschrift: Quid mihi . . . terrā. Psalm . 72. Links unten neben dem Oval auf einer Stufe: Cris . de pas., rechts: In . et sculp. Das Stichfeld einfach eingefasst. H. 110, B. 68. Hofbibliothek.

141) (Fr. Nr. 770a) IOANNES DE NEY. Fast Halbfigur, in ⅓ Profil nach rechts gekehrt, mit Schnurr- und kleinem Kinnbart im Franziscanerkleidel, in der Rechten ein Kreuzlein, in der Linken eine Tafel haltend. Rechts oben eine Taube mit einem Oelzweige im Schnabel und eine Bandrolle mit der Inschrift: DEVS . EST AVTHOR . PACIS . NON . BELLI, darunter im schraffirten Grunde: $Æ^{tis}$ Suae 39 A^o 1607. Rechts von der Mitte gegen unten steht das Monogramm (mit keinem der bei Nagler, Monogrammisten, abgebildeten sich vollständig deckend, am ähnlichsten ist das Bd. V, Nr. 1082 an erster Stelle abgebildete). Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift: IOANNES DE NEY Comiss⁹ gēnlis $francisca^{um}$ Seren. Archid. Aust: ALBERTI et ISABELLÆ Poenitentiariusq; eorundemq; ad illustriss. et potentes D D^{res} prouinciarum, confoederatarum Legatus pacificus in drei Zeilen und darunter in sechs Zeilen dieselbe Unterschrift in deutscher und französischer Sprache. H. 148, B. 119. Wessely, Nachtrag Nr. 26.

142) (Fr. Nr. 782a) Moriz, Prinz von Oranien. Brustbild, in ⅓ Profil

nach links gewendet, in Kürass mit Schärpe und mit breiten, steifen Halskrausen in einem Hochoval mit Umschrift: MAVRITIVS D. G. NATVS AVR: PRINC: COMES NASSOVIAE, MARCH: VERAE ET VLISS: GVBERN: PROVINC: VNIT: MARIS PRAEF: MDC. Unter dem Brustbild der Wahlspruch: IE MAINTIEN-DRAY. Ohne Bezeichnung. H. 100, B. 78.

143) (Fr. Nr. 878a) Johann Albert Graf von Solms. Brustbild, in ½ Profil nach rechts gewendet, geradeheraus blickend, mit Schnurr- und kleinem Kinnbart und mit einem breiten, umgelegten und mit Spitzen besetzten Hemdkragen in einem Hochoval mit Umschrift: PER ANGVSTA AD AVGVSTA; die Ecken horizontal schraffirt und durch Punkte verstärkt. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift in fünf Zeilen: Illustri ac generoso Domino Joanni Alberto Comiti in Solms, Domino in Munzenberg, Wildenfels et Sonnewalt; Praeposito et Archidiacono Ecclesiae D. Joannis Baptiste in Traiecto ad Rhenum, Domino item in Mydrecht, Wilniss, Wthorn et Achtienhouen; Tribuno ac praefecto militum Dominij Traiectensis etc. prepotentibus etiam Nobilibus et Magnificis Ordinibus Principatus ac Dominij Traiect. D. D. suis Clementissimis Crisp. Pas Junior sculptor humillimus clijens D. D. C. Q. H. 355, B. 275. Wessely, Nachtrag Nr. 29.

144) (Fr. Nr. 968a) Mars, von Amor gekrönt. Mars, gepanzert in Halbfigur, in ¾ Profil nach rechts gekehrt, mit beiden Händen einen mit einer grossen Feder geschmückten Helm haltend, über beide Arme einen Mantel gelegt, wird von dem hinter ihm befindlichen Amor mit einem Lorbeerkranze bekränzt. Oben von der Mitte etwas nach links die Inschrift: MARS. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift zwei Verse in zwei Zeilen: Mars pater ... arma. Links darunter in der Ecke: J bylert pinxit, rechts: C. de pas excudit. H. 184, B. 148. Hofbibliothek.

145—147) (Fr. Nr. 972a—c) Mythe des Phaëton. Folge von drei (?) unnumerirten (?) Blättern; Hochovale mit Umschriften, die Ecken weiss gelassen. Links unten in der Plattenecke: M. de Vos inuen., rechts: Phls Galle excud., sämmtlich ohne den Namen des Stechers. Hofbibliothek.

Die Blätter der Hofbibliothek scheinen in der Mitte unter den Ovalen Nummern gehabt zu haben, wenigstens zeigen sie da Rasuren.

145) Phaëton lenkt den mit vier Pferden bespannten Sonnenwagen, von rechts nach links fahrend; darunter die reiche Landschaft der Hyperboreer mit sechs Personen als Staffage, die gegen die grosse Hitze in den Fluthen eines grossen Flusses Schutz suchen. Umschrift: Conscendit ... cremant. H. 125, B. 100.

146) Phaëton wird von Jupiters Blitzstrahlen in die Tiefe geschleudert. Reiche Landschaft mit einem grossen Fluss in der Mitte ohne Figuren. Umschrift: At pater ... iugum. H. 129, B. 100.

147) Phaëton wird von fünf Naiaden, seinen Schwestern, in einen steinernen Sarkophag gelegt. Hintergrund: eine reiche Gebirgslandschaft mit einer Stadt an einem Flusse. Umschrift: Naiades ... ruit. H. 126, B. 99.

148) (Fr. Nr. 977a) Pyramus und Thisbe. Rund mit Umschrift, die Ecken weiss gelassen. Pyramus liegt rechts vorne ausgestreckt todt am Boden.

Thisbe links hinter ihm stürzt sich mit fliegendem Gewande und ausgebreiteten Armen in ein an die Erde gestemmtes grosses Schwert. Im Rund oben gegen rechts das Monogramm (ähnlich dem bei Nagler, Monogrammisten V, Nr. 1082 an letzter Stelle abgebildeten, der Bauch des P ist offen gelassen). Umschrift: At quid . . . edocuit. D. 47. Hofbibliothek. — Das Blatt ist Gegenstück zu nachfolgender Nr. 193 oder gehört mit diesem in eine grössere Folge.

149—151) (Fr. Nr. 981 a—c) Mythe der Kallisto. Folge von drei (?) unnumerirten Blättern. Breitovale ohne Umschriften, die Ecken einfach schraffirt und durch Punkte verstärkt. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschriften je zwei Verse in zwei Zeilen. Hofbibliothek.

149) Die Verführung. In einer Gebirgslandschaft unter einem Baume rechts vorne liegen entblösst Kallisto und Jupiter in Gestalt der Diana, erstere in der Rechten einen Bogen haltend; neben ihr ein Adler und ein Köcher mit Pfeilen. In den Wolken Juno mit dem Pfau. Unterschrift: Fulmine deposito . . . pudorem, rechts daneben: Crisp. de. Pas. Jnue. et excudit. H. 114, B. 162.

150) Die Entdeckung. Gebirgige Landschaft mit einem Bassin in der Mitte, in dem sich über einer Brunnenschale ein Standbild der Diana erhebt. Links wird Kallisto von drei Nymphen entkleidet; rechts sieht Diana, von vier anderen Nymphen umgeben, diesem Vorgange zu. Unterschrift: Dum detrectanti . . . crimen, rechts daneben: Crisp. de. pas. Excud. H. 120, B. 165.

151) Die Sühne. Reiche Gebirgslandschaft. Kallisto liegt fast ganz entblösst links unter Bäumen, rechts steht Arkas, ihr Sohn, mit gespanntem Bogen im Begriffe, den Pfeil gegen sie abzuschiessen. In den Wolken Jupiter mit der in eine Bärin verwandelten Kallisto und mit Arkas. Unterschrift: Arkas . . . ambos, rechts daneben: Crisp . de . Pas . Jnuent. et . excudit. H. 113, B. 157.

152—154) (Fr. Nr. 1022 a—c) Glaube, Hoffnung und Liebe. Folge von drei unnumerirten Blättern. Hochovale ohne Umschriften, in den Ecken Embleme. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschriften je zwei Disticha in zwei Zeilen.

152) Glaube. Eine Frau in ganzer Figur, etwas nach links gekehrt, steht in einer Landschaft, in der Rechten ein Crucifix, in der Linken einen Kelch haltend. Rechts im Hintergrunde schwebt Gottvater gegen rechts hin durch die Luft. Unterschrift: Principio . . . fide. Hebr. 11., in der Mitte darunter: Crispin de Pas Jnuentor . sculp. et excud Colon. H. 222, B. 163.

153) Hoffnung. Eine Frau in ganzer Figur, en face gesehen, nach aufwärts blickend und nach vorwärts schreitend, hält in der Rechten einen Vogel, in der Linken einen Anker. Im Hintergrunde links: die Verkündigung Mariä, rechts: Jesus im Stalle zu Betlehem mit dem Stern der Weisen. Unterschrift: Sperauere . . . erit, in der Mitte darunter: Crispin de Pas Jnuent sculp et Excudit. H. 220, B. 165.

154) Liebe. Eine Frau in ganzer Figur hält in der Linken ein Kind; links und rechts neben ihr je ein Knabe. Im Hintergrunde links: Christus am Kreuze zwischen den beiden Schächern, rechts: Christus dem Volke gezeigt. Unterschrift: Quae meriti . . . loco, rechts daneben: Crispin de Pas. Jnuent sculp. et Excudit. H. 222, B. 168.

155) (Fr. Nr. 1032a) Charitas. Eine halb entblösste junge Frau sitzt auf einer Steinbank, mit beiden Händen ein rechts neben ihr knieendes nacktes Kind umfassend, das zu einem zweiten vor ihm stehenden nackten Kinde niederblickt; links hinter der Frau ein drittes Kind. Die Vorderseite der Steinbank trägt die von unten nach oben zu lesende Inschrift: CHARITAS. Eine zweite Inschrift ist unten auf einer kleinen Cartouche in vier Zeilen angebracht: Omnis qui ... per eum. 1 Joan. 4. Das Stichfeld ist mit einer Bordüre eingefasst. Ohne Bezeichnung. H. 151, B. 106. Hofbibliothek.

156) (Fr. Nr. 1055a) Patientia. Eine Frau sitzt auf einer Felsbank, nach vorne gekehrt, fast en face gesehen, mit der Rechten einen Kreuzesstock und ein aufgeschlagenes, auf ihren Schenkeln liegendes Buch haltend, die Linke auf die Brust gelegt. Zu ihren Füssen links ein Lämmlein, rechts hinter ihr der Satan, über ihr in Wolken zwei Engel mit einem Lorbeerkranz. In der linken Ecke des Stichfeldes unten: Crispin de Pass Jn et exc. Das Stichfeld einfach, auch die Unterschrift mit eingefasst. Unterschrift in fünf Zeilen: Sobrij estote ... seruare. 1 Petri 5. et 2 Petri 2. H. 110, B. 88.

157) (Fr. Nr. 1055b) Pietas. Eine Frau in ganzer Figur sitzt in der Mitte des Blattes, en face gesehen, die Hände bittend über der Brust gefaltet, mit einem aufgeschlagenen Buche im Schoosse, das die Inschrift: PIETAS. trägt; links neben ihr ein essender, rechts ein trinkender Knabe. In der Mitte oben der Name Jehovah, von dem Lichtstrahlen ausgehen. Im Hintergrunde links: Esaias von Raben genährt, rechts: Daniel in der Löwengrube und der Engel mit Habakuk. Links unten in der Ecke des Stichfeldes: PSALMO XXXVII, gegen rechts unten: Martino de Voss jnuentore und daneben in der rechten Ecke: Crispian d. Passe scalptor impr. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift: zwei Disticha in zwei Zeilen: En puer ... cibo. H. 200, B. 165.

158—164) (Fr. Nr. 1055 c—i) Die sieben Todsünden. Folge von sieben numerirten Blättern. Die Nummern stehen in der rechten oberen Ecke des Stichfeldes. Sämmtliche haben Ueberschriften, die Bezeichnung der dargestellten Todsünde, in der Mitte oben ausserhalb des Stichfeldes, ausgenommen Nr. 2, das dieselbe im Stichfelde oben gegen rechts hat, und Unterschriften, vier Verse in vier Zeilen. Bei allen ist das Stichfeld einfach eingefasst.

Die Todsünden sind durch Frauengestalten in ganzen Figuren mit den symbolischen Thieren an ihren Seiten dargestellt. Im Hintergrunde zu beiden Seiten je eine entsprechende Darstellung aus der biblischen Geschichte mit der Bezeichnung der betreffenden Bibelstelle darunter. Hofbibliothek. Wessely, Nachtrag Nr. 33—39.

158) SVPERBIA. Eine prächtig gekleidete Frau, in ½ Profil nach links gekehrt, hält in der Linken zwei Pfauenfedern; links neben ihr der Pfau. Im Hintergrunde links Darstellung zu Actorum 12, Tod des Herodes, rechts zu Daniel 4, Nabuchodonosor vom Grase sich nährend. Unterschrift: Execrata ... sibi, links darunter in der Ecke: Mar. de Voss jnuen, rechts: Crisp. d. passe f. et exc. H. 141, B. 88.

159) GVLA. Eine Frau, in ½ Profil nach links gekehrt, hält in der Rechten eine gebratene Gans, in der Linken ein Glas; rechts hinter ihr ein

Schwein. Im Hintergrunde links Darstellung zu Genesis 19, Loth mit seinen Töchtern, rechts zu 1 Regum 25, Gastmahl Nabal's. Unterschrift: Lauta ... cibi, links darunter in der Ecke: Martin d. V. jnu., rechts: Crisp. d. passe fe. et exc. H. 140, B. 88.

160) LVXVRIA. Halbentblösste, mit einem weiten, leicht herumgeschlagenen Mantel bekleidete Frau, in ½ Profil nach rechts gekehrt; links neben ihr ein Bock und am Boden zwei Larven. Im Hintergrunde links Darstellung zu 2 Regum 13, Amon thut der Thamar Gewalt an, rechts zu Numeri 25, die Männer Israels mit den Töchtern Moabs. Unterschrift: Omnia ... suae, links daneben in der Ecke: Martin de Voss jnuentor, rechts: Crispian de Passe scalptor excudit Coloniae. H. 142, B. 86.

161) IRA. Eine in Panzer und Helm gekleidete junge Frau, in der Linken einen Schild, in der Rechten ein Schwert haltend, stürmt nach rechts hin; rechts hinter ihr ein Bär. Im Hintergrunde links Darstellung zu 2 Regum 20, Joab tödtet Amasa, rechts zu Genesi 34, der Tod der Sichemiten durch das Schwert der Nachkommenschaft Jacob's. Unterschrift: Ira ... cadat., rechts daneben in der Ecke: Martin de Voss jnuentor Crispin de Passe f. et e. H. 140, B. 88.

162) INVIDIA. Eine magere ältere Frau, fast in Profil nach rechts gekehrt, isst von einem Herzen; rechts neben ihr ein Hund. Im Hintergrunde links Darstellung zu Genesis 37, Josef wird von seinen Brüdern verkauft, rechts zu Marci 6, die Tochter der Herodias mit dem Haupte Johannes d. T. Unterschrift: Jnuidia ... jnuidia, rechts daneben in der Ecke: Mar. de Vos jnuent. Crispin de passe f. et exc. H. 141, B. 88.

163) AVARITIA. Eine alte Frau, en face gesehen, schreitet, mit den verschiedensten Dingen bepackt, nach links hin; links hinter ihr ein Wolf mit einer Gans im Maul, die Füsse auf ein Lamm setzend. Im Hintergrunde links Darstellung zu 3 Regum 21, König Achab und Naboth, rechts zu Josue 7, Achan. Unterschrift: Perdita ... Achab, links daneben in der Ecke: Martin de Vos jnuentor, rechts: Crispin de Passe fecit et excud. H. 141, B. 87.

164) PIGRITIA. Eine Frau, en face gesehen, in ein weites Gewand gehüllt, hält in der Rechten einen Stab; hinter ihr ein Esel. Im Hintergrunde links Darstellung zu 2 Regum 11, David und Bethsabe, rechts zu 3 Regum 13, der ungehorsame Prophet wird von einem Löwen zerrissen. Unterschrift: Segnities ... Dej, rechts daneben in der Ecke: Martin de Voss jnuentor Crispin de passe f. et exc. H. 141, B. 86.

165—170) (Fr. Nr. 1061 a—f) Die Parabel vom verlornen Sohn. Folge von sechs numerirten Blättern. Das Stichfeld einfach eingefasst, darunter je eine Zeile Unterschrift.

165) Der Vater übergibt dem Sohne sein Erbe. Dieselbe Composition wie Fr. Nr. 1056 im Gegensinne. Die Nr. 1 links unten in der Ecke des Stichfeldes. Unterschrift: Cuncta ... duobus, darunter: Mertinus de vos figurauit. Crispianus vañ Passe sculpsit & excud: Aquisgrani, rechts davon folgende Widmung in vier Zeilen: Amplissimo Senatorum Ordini liberae Jmperii ciuitatis Aquisgranij ... Crispianus van de Passe dedicat. H. 210, B. 179.

166) Der Sohn nimmt Abschied von seiner Familie. Dieselbe Composition wie Fr. Nr. 1057 in demselben Sinne. Unterschrift: Filius ... quaerit, links davon: M. d. Vos: figurauit, rechts: Crispī v Pas Sculp. und darüber die Nr. 2. H. 207, B. 179.

167) Der Aufenthalt im Bordell. = Fr. Nr. 1218 mit der Nr. 3 rechts unten.

168) Die Verjagung aus dem Bordell. Dieselbe Composition wie Fr. Nr. 1059 im gleichen Sinn mit geringen Veränderungen. Unterschrift: Omnibus ... ira, links davon M. d. Vos figu:, rechts: CV (verschränkt) pas sculp. und die Nummer 4. H. 209, B. 178.

169) Der verlorne Sohn die Schweine hütend. Dieselbe Composition wie Fr. Nr. 1060 im Gegensinne. Unterschrift: Pasceret ... porcos., links davon: Mert d. vos figu:, rechts: Crisp: v pas sculp. und darüber die Nr. 5. H. 207, B. 178.

170) Die Rückkehr ins Vaterhaus. Dieselbe Composition wie Fr. Nr. 1061 im Gegensinne. Unterschrift: Filio ... reuerso, links davon: Mert: de Vos figurauit, rechts: Crispī vañ Passe sculpsit und die Nr. 6. H. 210, B. 178.

171) (Fr. Nr. 1078 a) X Jahre. Zwei Knaben, der eine auf einem Bocke reitend, und ein Mädchen spielen mit einem angeketteten Affen. Im Hintergrunde ein Stadtplatz mit spielenden und raufenden Kindern. In der Mitte unten am Boden: Crispian van de Passe fecit et exc. Am Pfeiler unter dem angeketteten Affen das Monogramm (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten V, Nr. 1082, an dritter Stelle abgebildeten). Umschrift: X. Redditus ... regi. D. 118. — Das Blatt gehört zur Folge Fr. Nr. 1079—1086.

172) (Fr. Nr. 1086 a) C. Jahre. Zimmerinterieur. Rechts im Hintergrunde ein Bett mit einem todten Alten. Links im Vordergrunde streiten vor einer mit Schmuck und Geschmeide gefüllten Truhe drei Männer und eine Frau um die Nachlassenschaft. Rechts vor dem Bette ein Tisch mit verschiedenen Utensilien. Umschrift: C. Occidit ... fuit. M. Quad ludebat. D. 119. — Das Blatt gehört zur Folge Fr. Nr. 1079—1086.

173) (Fr. Nr. 1097 a) Titelblatt zur Folge der fünf Sinne (= Fr. Nr. 1098—1102). In einem grösseren Rund befindet sich ein kleineres, weisses Rund, das folgenden Titel in acht Zeilen enthält: QVINQVE SENSVVM FIGVRAE. So manches Landt, so māch manier An art, complexion vnd zier. So mancher kopf, so mancher sin; Mit funf jch doch zufriden bin., darunter: Crisp. d: Pass exc Coloniae. Rings um das kleine Rund sind im grossen Rund oben ein Adler, links ein Hund, rechts ein Affe, unten ein Hirsch, dazwischen kleinere Thiere dargestellt. D. 95 (beschnitten). Oesterr. Museum für Kunst und Industrie.

174—180) (Fr. Nr. 1129 a—g) Die sieben freien Künste. Folge von sieben, oben in der rechten Ecke des Stichfeldes numerirten Blättern. Sämmtliche haben Ueberschriften in der Mitte oben ausserhalb des Stichfeldes mit Ausnahme von Nr. 7, das dieselbe im Stichfelde hat, und Unterschriften, zwei Verse in zwei Zeilen. Ferner haben sämmtliche das Stichfeld einfach eingefasst. — Die Künste sind dargestellt durch Frauengestalten in ganzen Figuren. Hofbibliothek. Wessely, Nachtrag Nr. 40—46.

174) GRAMMATICA. Eine Frau, in Profil nach rechts gekehrt, hält in der Rechten einen Schlüssel und mit der Linken gegen den linken Oberschenkel ein aufgeschlagenes Buch, auf dessen Schnitt PRISC. zu lesen ist. Am Boden vor ihr liegen drei Bücher; am Schnitt des untersten steht VALLA. Im Hintergrunde links ein Professor, in einer offenen Halle am Katheder sitzend und lehrend. Unterschrift: Prima ... volo., links darunter: Martin de Voss jnuentor, rechts: Crispian de Passe excud. H. 144, B. 88.

175) DIALECTICA. Eine Frau meditirend, fast in Profil gesehen, nach links ausschreitend, hat um den rechten Arm eine Schlange geschlungen und am Kopfe einen Vogel. Im Hintergrunde links ein Priester auf einem Throne, zu Männern sprechend, rechts ein Fürst, von einem Balkon aus einer Rolle dem Volke vorlesend. Unterschrift: A falso ... viae, links darunter: Martin de Voss jnuent., rechts: Crispian de Passe exc. H. 145, B. 89.

176) RHETORICA. Eine mit einem Lorbeerkranz bekränzte Frau, in 3/4 Profil nach links gekehrt, hält in der Rechten einen Mercurstab, in der Linken eine Rolle. Im Hintergrunde links eine Tribüne, von der ein Mann zum Volke spricht, rechts zwei Männer im Gespräche. Unterschrift: Si quid ... meo., links darunter: Martin de Voss jnue., rechts: Crispian d. Pass exc. H. 144, B. 87.

177) MVSICA. Eine Frau, nach vorne gekehrt, aber mit dem Kopfe in Profil nach links gewendet, spielt auf einer Guitarre, links neben ihr am Boden ein Notenbuch und verschiedene Musikinstrumente. Im Hintergrunde links fünf Personen und rechts zwei Personen, musikalische Ständchen darbringend Unterschrift: Carminibus ... modis., links darunter: Martin de Voss jnuent., rechts: Crispian de Passe excudit. H. 145, B. 89.

178) ARITHMETICA. Eine Frau, in 1/2 Profil nach rechts gekehrt, steht vor einem Tische, den Kopf in die linke Hand gestützt und mit der rechten auf einer Tafel schreibend. Am Tische liegen verschiedene Geldstücke. Im Hintergrunde links vier Männer, einer mit einem offenen Buche, einer mit einer grossen Tafel. Unterschrift: Par ... cupis., links darunter: Martin d: V. jnuent., rechts: Crispin de Passe excud. H. 144, B. 87.

179) GEOMETRIA. Eine Frau, in Profil gesehen, nach links gekehrt, mit einer Mauerkrone am Haupte, misst mit einem Zirkel an einer Weltkugel, an die ein Frosch hinauf will; links neben ihr geometrische Instrumente. Im Hintergrunde links zwei Schiffe auf dem Meere, rechts Architekten an einem Baue beschäftigt. Unterschrift: Mensuras ... loco, links darunter: Martin d. V. jnuent., rechts: Crispian de Passe excu. H. 145, B. 87.

180) ASTRONOMIA. Eine geflügelte Frauengestalt, in Profil gesehen, etwas nach rechts gekehrt, hält in der Linken ein Lineal, die Rechte auf eine Himmelskugel gestützt; rechts hinter ihr ein Adler. Im Hintergrunde rechts drei Astronomen mit Messungen beschäftigt. Unterschrift: Aurea ... noto., links darunter: Martin de Vos jnue., rechts: Crispian de Passe fe. et e. H. 143, B. 88.

181—188) (Fr. Nr. 1145 a—g) Die sieben Planeten. Folge von sieben numerirten Blättern und einem Titelblatte. Hochovale, Nr. 1, 2 u. 4 mit zwei, die übrigen mit einer Linie eingefasst, ohne Umschrift. Der Grund der Ecken

ist schraffirt; in den oberen sind kleine Ovale mit den Zeichen des Zodiakus, in den unteren verschiedene andere Embleme angebracht. Das Stichfeld ist doppelt eingefasst. Die Planeten sind in ganzer Figur dargestellt. Ueber ihnen im Oval steht der Name in Capitalschrift mit dem Zeichen rechts daneben. Reicher landschaftlicher Hintergrund mit Staffage. Der Name des Künstlers steht bei allen unten zwischen den beiden äusseren Einfassungslinien.

181) Titelblatt. In dem von einer figuralen Cartouche umgebenen Hochovale steht folgende Inschrift: Ornatissimo viro . Joanni . Radermachero . vt . bonarum . artium . doctissimo . ita . celaeturae . admiratori . summo Crispianus . vande . Passe . inuentor . & . sculptor . hanc . suae artis . foeturam . dedicat, in acht Zeilen, darunter vier Verse in vier Zeilen: Multiuago . . . misto, darunter in drei Zeilen: Crispianus v . Passe . caelauit . & . excudebat Aquisgrani. Unter dem Hochoval ist in der dieses umgebenden Cartouche ein kleines Breitoval angebracht, in welchem Anno . 1 . 5 . 8 . 9 steht. H. 129, B. 100.

182) SATVRNVS ♄. Vom Rücken gesehen, den Kopf in Profil nach rechts gekehrt, hält er in der ausgestreckten Rechten ein Kind, in der Linken eine Sense; rechts neben ihm ein Drache. Im Oval am Boden unten gegen rechts die Nr. 1. Unten ausserhalb des Ovals gegen links: CV (verschränkt) pas inuen., gegen rechts: et ex. H. 127, B. 99.

183) IVPITER ♃. En face gesehen, stützt er den linken Fuss auf eine Kugel, mit beiden Händen Blitzstrahlen haltend; links neben ihm ein Adler. Im Oval am Boden in der Mitte unten die Nr. 2. Unten ausserhalb des Ovals gegen links: CV (verschränkt) . pas inuen., gegen rechts: et ex. H. 128, B. 104.

184) SOL ☉. Etwas nach links gewendet, die Linke nach rückwärts gebogen, hält er in der ausgestreckten rechten Hand ein Scepter; links vor ihm am Boden eine Lyra. Im Oval in der Mitte unten die Nr. 3. Unten ausserhalb des Ovals gegen links: CV (verschränkt) . pas inuen., gegen rechts: et ex. H. 128, B. 103.

185) MARS ♂. Nach links herausschreitend, hält er in der Rechten ein Schwert, in der Linken einen Schild; links vor ihm verschiedenes Kriegszeug, rechts hinter ihm ein Löwe. Unten in der Mitte zwischen den Einfassungen des Ovals die Nr. 4. Unten ausserhalb des Ovals gegen links: CV (verschränkt) . pas inue., gegen rechts: et fe. H. 127, B. 104.

186) VENVS ♀. Nackt, fast en face gesehen, den linken Fuss auf eine Muschel gestellt, hält sie, die Linke an die Brust drückend, in der Rechten einen Pfeil und ein Blumenbouquet; links neben ihr Amor mit Köcher und Bogen, rechts hinter ihr ein schnäbelndes Taubenpaar. Im Oval in der Mitte unten die Nr. 5. Unten ausserhalb des Ovals gegen links: CV (verschränkt) . pas inue., gegen rechts: et fe. H. 127, B. 102.

187) MERCVRIVS ☿. Nach links hin schreitend, fast en face gesehen, hält er in der Rechten den Stab, in der Linken einen Beutel; links vor ihm ein Hahn. Im Oval in der Mitte unten die Nr. 6. Der untere Rand des Blattes ist theilweise abgeschnitten; es scheint ausserhalb des Ovals gestanden zu haben gegen links: VC (verschränkt) pas inue., und gegen rechts: et fe. H. 128, B. 103.

188) LVNA ☽. Der Körper nach rechts gewendet, den Kopf hingegen

in $^1/_2$ Profil nach links gekehrt, den linken Fuss auf den Kopf eines Fisches (Delphin) gesetzt, hält sie in der Rechten die Mondsichel; vor ihr am Boden: Pfeil, Bogen und Köcher und eine kleine Schildkröte, links hinter ihr ein Hund. Im Oval in der Mitte unten die Nr. 7. Unten ausserhalb des Ovals gegen links: CV (verschränkt) . pas inuen., gegen rechts: et ex. H. 130, B. 102.

189—192) (Fr. Nr. 1206 a—d) Die vier Welttheile. Folge von vier unnumerirten Blättern. Breitovale ohne Umschriften, die Ecken schraffirt und punktirt. Das Stichfeld einfach eingefasst. Hofbibliothek.

189) EVROPA. Eine Frau, fast en face gesehen, nach links gekehrt, sitzt in einer Landschaft unter einem Baume, in der Rechten einen Schild, in der Linken ein Scepter haltend; hinter ihr ein Bär, zu ihren Füssen verschiedenes Kriegszeug. Oben von der Mitte etwas gegen links die Inschrift: EVROPA. In der Mitte unten in dem weissen Streifen, der um das Breitoval leer gelassen ist, steht die Bezeichnung: Crispian· van de pass fecit et ex. H. 52, B. 102.

190) ASIA. Eine Frau, nach rechts gekehrt, jedoch in $^1/_2$ Profil nach links schauend, sitzt in einer Landschaft unter einem Baume, in der Rechten einen Bogen, in der Linken einen Pfeil haltend. Hinter ihr liegt ein Kameel. In der Mitte oben die Inschrift: ASIA. Ohne Bezeichnung. H. 55, B. 102.

191) AFRICA. Eine nackte Frau, in $^3/_4$ Profil nach rechts hin blickend, in der Linken einen Vogel haltend, sitzt in einer Landschaft auf dem Rücken eines nach links hin schreitenden Krokodiles. Oben gegen rechts die Inschrift: AFRICA. In der Mitte unten in dem um das Oval weiss gelassenen Streifen die Bezeichnung: Crispian d. Passe fe: et excudit. H. 53, B. 103.

192) AMERICA. Eine nackte Frau, en face gesehen, nach links gekehrt, einen mit Pfeilen gefüllten Köcher am Rücken, sitzt in einer Landschaft, mit dem Rücken gegen einen mit Gebüsch bewachsenen Felsen gewendet, in der Rechten einen Stock, in der Linken einen Bogen haltend. Oben gegen links die Inschrift: AMERICA. Unten gegen rechts in der schraffirten Ecke das Monogramm (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten V, Nr. 1082 an vierter Stelle abgebildeten). H. 52, B. 100.

193) (Fr. Nr. 1218 a) Allegorie. Unter einem Baume sitzt rechts eine nackte junge Frau, links ein die Guitarre spielender junger Mann. Ueber beiden schwebt Amor mit gespanntem Bogen. Links gegen oben das Monogramm (gleich dem auf Nr. 148 des Nachtrages). Rund mit Umschrift: Musica quid suauis, locus et quid possit amoenus In promptu est, istis conciliatur Amor; die Ecken weiss gelassen. D. 45. Hofbibliothek. — Das Blatt ist Gegenstück zu Nr. 148 des Nachtrages, oder es gehört mit diesem in eine grössere Folge.

194—205) (Fr. Nr. 1227 a—j) Arcus Cupidinis id est Nova emblemata amatoria. Folge von elf unnumerirten Blättern und einem Titelblatte. Runde mit Umschriften, das Titelblatt ausgenommen; die Ecken sind weiss gelassen. Unter dem Rund je eine gerade Linie, darunter vier Verse in vier Zeilen mit Ausnahme von Nr. 197, die nur zwei Zeilen hat. Sämmtliche Platten ausser der Titelplatte wurden später in der rechten oberen Ecke mit Nummern versehen und für den 1. Theil des NVCLEVS EMBLEMATVM des Rollenhagen, 1613 (≙ Fr. Nr. 1344) benützt. Dort tragen sie in der hier

stehenden Reihenfolge die Nr. 7, 14, 16, 27, 33, 35, 59, 64, 70, 71 und 81. Sie unterscheiden sich auch von allen anderen Blättern jener Folge durch den verschiedenen Schriftcharakter und sie allein haben auch, ausgenommen Nr. 197, vier Zeilen Unterschrift, während die übrigen durchaus Unterschriften von nur zwei Zeilen aufweisen.

194) Titelblatt. In einem Rund ohne Umschrift hält ein Amor, der am Rücken einen mit Pfeilen gefüllten Köcher und in der Linken einen Bogen hat, mit der Rechten eine Cartouche, die folgenden Titel in acht Zeilen enthält: ARCVS CVPIDINIS id est Nova Emblemata amatoria quibus partim vis partim remedia AMORIS repraesentantur. Col: apud C: P: In den schraffirten Ecken verschiedene Embleme. Unterschrift: Quid posset ... petitis. H. 102, B. 99.

195) Eine Frau in einem weiten Reifrock, auf einer Kugel stehend, hält in der Rechten ein Scepter, in der Linken einen Bogen. An dem ersteren zieht links ein König, in der Rechten einen Geldbeutel haltend, an dem letzteren rechts ein Musikant mit einer Geige in der Rechten. Landschaftlicher Hintergrund. Umschrift: NON SCEPTRO SED PLECTRO DVCITVR. Unterschrift: NON SCEPTRO ... erit. D. 98.

196) In der Mitte steht eine fast nackte jugendliche Figur (Hercules). Rechts neben ihr sitzt ein weiblicher Dämon, links ein Greis mit einem offenen Buche im Schoosse; dazwischen verschiedene Embleme. Unter der nackten Figur am Boden steht: HERCVLES, über ihr: NOTEPON. Umschrift: QVO ME VERTĀ NESCIO. Unterschrift: NESCIO ... fuge. D. 100.

197) Im Vordergrund einer Strasse einer Stadt sieht man zwei Männer, wovon der eine nach rechts, der andere nach links läuft. Im Hintergrunde vor einem Brunnen eine Raufscene. Umschrift: CONCVSSVS SVRGO. Unterschrift: CONCVSSVS ... malis. D. 100.

198) Im Vordergrund einer grossen Strasse einer Stadt fechten zwei Männer, rechts sieht eine Frau aus einem Fenster zu. Umschrift: VBI HELENA IBI TROIA. Unterschrift: Certe vbi ... retine. D. 99.

199) Im Vordergrunde liegt ein erstochener Mann (Pyramus), dem ein Blutstrom aus der Brustwunde quillt. Neben ihm ersticht sich eine Frau mit einem langen Schwert (Thisbe); rechts vorne ein Brunnen. Landschaftlicher Hintergrund, mit dem davoneilenden Löwen. Umschrift: PERSEQVAR EXSTINCTV̄. Unterschrift: PERSEQVAR ... tuos. D. 101.

200) In der Mitte des Blattes steht ein Mann ein Bäumchen umfassend; links ein Stall, rechts ein Garten. Landschaftlicher Hintergrund. Umschrift: POSTERITATI. Unterschrift: Non mihi ... amor. D. 99.

201) Vorne kämpfen zwei Hähne, dahinter in der Mitte unter einem Taubenschlag sieht man zwei Hühner. Im Hintergrunde kämpfen zwei Männer, zwei Frauen sehen zu. Aussicht auf eine Stadt. Umschrift: PRO GALLINIS. Unterschrift: Vt PRO ... cadit. D. 97.

202) In der Mitte des Blattes ein bedeckter Tisch mit einer brennenden Kerze in einem Leuchter; von links fliegt eine Fliege gegen die Flamme. Im Hintergrunde eine Stadt an einem Flusse. Umschrift: COSI DE BEN AMAR PORTO TORMĒTO. Unterschrift: COSI DE ... perit. D. 98.

203) In der Mitte steht Amor mit dem Bogen am Rücken und hält in der Rechten eine Guitarre. Im landschaftlichen Hintergrund rechts drei musicirende Personen. Umschrift: AMOR DOCET MVSICAM. Unterschrift: Oblectant ... eijcitur. D. 100.

204) Zimmerinterieur. In der Mitte sitzt eine Frau, herausblickend, mit der Linken einen Geldbeutel haltend. In ihrem Schoosse liegt ein offener Geldsack, in den ein links neben ihr sitzender Mann hineinlangt. Rechts ein Tisch, links ein Bett. Umschrift: NON TE SED NVMMOS, die Ecken sind punktirt. Unterschrift: Non te ... venerem. D. 100.

205) Eine Frau im Reifrock steht in der Mitte und hält in der Rechten eine Ruthe. Landschaftlicher Hintergrund. Umschrift: PVEROS CASTIGO VIROSQ;. Unterschrift: Discipulos ... erit. D. 99.

206) (Fr. Nr. 1233 a) Allegorie (Sieg der Keuschheit?). Auf der Brust des am Boden liegenden Amor steht ein junger Mann, in der Linken einen Todtenkopf mit den drei Kreuzesnägeln, in der Rechten ein Crucifix haltend, dessen Enden in Lilien auswachsen. Acht Engel tanzen um beide im Kreise herum. In der Luft schweben zwei andere Engel, wovon der eine dem jungen Manne einen Lorbeerkranz aufsetzt. Das Stichfeld einfach eingefasst. Ohne Bezeichnung. H. 81, B. 45. Hofbibliothek.

207) (Fr. Nr. 1239 a) MEMENTO MORI. In einer Landschaft liegt ein Kind, mit der linken Hand den Kopf stützend und auf einen Todtenkopf sich lehnend, auf den es mit der Rechten hinweist. Rechts hinter demselben hängt an einem Baume ein Täfelchen mit dem Monogramm (gleich dem bei Nagler, Monogrammisten V, Nr. 1082, an vierter Stelle abgebildeten). Unter dem Kinde zu beiden Seiten einer Sanduhr die vorstehende Inschrift. Umschrift: VIGILATE ... SIT . MATTH . XXIIII. D. 62. Das Blatt ist bis auf das Rund beschnitten. Hofbibliothek.

208) (Fr. Nr. 1239 b) MEMORATO NOVISSIMA. In einer Landschaft lehnt ein Kind, in der Linken eine Tafel mit dem jüngsten Gerichte haltend und mit der Rechten auf dasselbe hinweisend. Hinter demselben hängt an einem Baume ein Täfelchen mit dem Monogramm (gleich dem auf vorstehendem Blatte). Unter dem Kinde die vorstehende Inschrift. Umschrift: VENIT AVTEM ... PERIBVNT . &c . 2 . PET . 3. D. 63. Das Blatt ist bis auf das Rund beschnitten. Hofbibliothek.

Die zwei vorstehenden Blätter gehören, wie es scheint, zur Folge Fr. Nr. 1234—1239.

209) (Fr. Nr. 1263 a) Landschaft. Rechts, an dem Ufer eines von rechts nach links hin fliessenden Flusses bemerkt man in der Nähe eines grossen Baumes drei Personen mit einem Kinde und einem Hund. Im Hintergrunde rechts an den Ufern des Flusses sieht man zwischen Bäumen mehrere Gebäude und links in der Ferne werden andere Gebäude sichtbar. Links ganz vorne schwimmt im Wasser eine Ente, weiter hinten geht ein Mann mit einem Korb am Rücken von links nach rechts. Das Stichfeld einfach eingefasst. Ausserhalb des Stichfeldes links in der Plattenecke: Adam. W. J., und rechts: Magd. v. pas. f. H. 127, B. 182. Hofbibliothek.

210) (Fr. Nr. 1293 a) Titelblatt zu »Corpus iuris civilis. 1627«. In einer halbkreisrunden Tempelhalle sitzt auf einem Postamente die Göttin der Gerechtigkeit, in der Rechten ein Schwert, in der Linken eine Waage haltend. Vor ihr auf dem Postamente liegen über einem Schwerte zwei Bücher, zwei Scepter und eine Krone; ihr zur Seite stehen Kaiser Justinian und K. Ludwig XIII. von Frankreich. Ein Löwe liegt vor dem Postamente, auf dessen Vorderseite man folgenden Titel in sechs Zeilen liest: CORPVS IVRIS CIVILIS, CVM NOTIS D. GOTHOFR. IC. diligentiori cura auctius, et emendati9 : Graeco insuper idiomate quamplurimis in locis suo nitori restitutum. Unter dem Löwen auf einer Bandrolle steht: LVTETIÆ PARISIORVM. Ex Typographia ANTONII VITRAY, in Collegio Longobardorum. Cum Privilegio Regis Christianissimi M.DC.XXVII. in drei Zeilen. Rechts unten auf einer Stufe: Cris. de Pas in. et f. Das Stichfeld einfach eingefasst. H. 338, B. 208. Hofbibliothek.

211) (Fr. Nr. 1303 a) Titelblatt zu Burgi de bello Suecico commentarii, editio nova. 1643. In der Mitte des Blattes auf einer Steinbank sitzt Minerva, in der Rechten einen Speer, in der Linken einen Schild haltend, den rechten Fuss auf einen Brustharnisch gestellt. Hinter ihr stehen K. Gustav Adolf von Schweden und K. Sigismund von Polen, über ihr ein schwebender Adler. Am Schild liest man folgenden Titel in 11 Zeilen: PETRI BAPTISTÆ BVRGI de BELLO SVECJCO Commentarij. Editio nova iconibus adornata A°. 1643. Das Stichfeld einfach eingefasst, ohne Bezeichnung. H. 107, B. 69, Hofbibliothek.

212) (Fr. Nr. 1310 a) Titelblatt. Ausblick durch ein Fenster, in das der Titel gestellt werden sollte. Rechts neben demselben steht Petrus, links Paulus. In den vier Ecken des Blattes die vier Evangelisten. Unter dem Fenster ein Breitoval mit folgender Umschrift: CONSTANTIAM MIHI DEVS REBVS MALIS DES ET BONIS, darinnen an einem Meeresufer eine Säule mit einem Herzen, nach dem aus den Wolken eine Hand greift. Unter dem Breitovale eine kleine leere Cartouche. Das Stichfeld einfach eingefasst, ohne Bezeichnung. H. 174, B. 124. Hofbibliothek.

213) (Fr. Nr. 1310 b) Titelblatt. Auf den Pfeilern rechts und links einer mit einem weissen Vorhange verhängten Nische sind je drei Kirchenväter schreibend oder lesend dargestellt. Ueber der Nische ist ein von einem Strahlenkranze umgebenes Buch und unter derselben eine weisse Cartouche angebracht. Rechts und links neben letzterer sitzt je ein Engel mit einem aufgeschlagenen Buche im Schoosse. Für die Inschriften sind der weisse Vorhang und die Cartouche bestimmt, aber noch leer. Das Stichfeld einfach eingefasst, ohne Bezeichnung. H. 306, B. 185. Hofbibliothek.

214) (Fr. Nr. 1310 c) Titelblatt. Durchsicht durch ein rundbogiges Fenster. Rechts neben demselben steht die Armuth, links die Freigebigkeit; unter demselben ist eine kleine weisse Cartouche angebracht. Das Stichfeld einfach eingefasst, ohne Bezeichnung. H. 91, B. 63. Hofbibliothek.

215) (Fr. Nr. 1310 d) Das Wappen des deutschen Reiches mit denen der sechs Kurfürsten. In der Mitte des Blattes der Reichsadler in einem Hochoval mit folgender Umschrift: SACRVM ROMANVM OCCIDENTIS

PENES GERMANIAM IMPERIVM. Rechts und links darunter je ein geflügelter Genius; zwischen ihnen eine kleine Cartouche mit der Inschrift: Sicut aquila prouocans ad volandum pullos suos. Ueber den beiden Genien neben dem Hochoval sind an Säulen die Wappen der Kurfürsten mit folgenden Unterschriften angebracht und zwar links von unten nach oben: Trevirensis, Colōiensis, Mogutīensis, rechts: Ma: Brādeburg., D: Saxoniae, Pala. Rheni. Ueber dem Hochoval hält ein Genius zwei andere Wappen. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unterschrift in vier Zeilen: Delineatio . . . Electionis, links daneben: Crispin D. pas excudit, rechts daneben: Guilh. Salsm. Comp̃. H. 133, B. 106. Hofbibliothek.

216) (Fr. Nr. 1310 e) Dedicationsblatt. Den unteren Theil des Blattes nimmt eine Cartouche ein, in die ein Rechteck mit folgender Inschrift gestellt ist: GENEROSIS VEREQ; GERMANIS FRATRIBVS, SIMONI ET OTTHONI, COMITIBUS ET NOBILIBUS DOMINIS DE LIPPIA. Darüber in der Cartouche zwischen den Flügeln zweier Sphinxe steht der Spruch: DEO ET CUNCTIS. Ueber der Cartouche in dem oberen Theile des Blattes befindet sich ein in vier Felder getheiltes Wappen, wovon je zwei gegenübergestellte je eine Rose und je einen fünfspitzigen Stern mit einem Vogel darüber enthalten. In der Cartouche unter dem Rechtecke steht links in schraffirtem Grunde: Simon Passaeus sculpsit. Das Stichfeld einfach eingefasst. H. 470, B. 340. Hofbibl.

217) (Fr. Nr. 1310 f) Dedicationsblatt. Kaminaufriss. Die Heizöffnung ist durch einen weissen Vorhang verdeckt, der folgende Inschrift trägt: NOBILISSIMO, GENEROSISSIMOQ; HEROI DOMINO STEPHANO CANS, LIBERO BARONI POTLITZI, NEC NON WOLFFSHAGIÆ, TURMÆ EQUESTRIS SUB DUCTU ET MODERAMINE ILLUSTRISSIMI PRINCIPIS AURAICI PRÆFECTO. Darüber steht auf einer schmalen Cartouche der Spruch: RIEN SANS DIEU. Im oberen Theile des Blattes ein Wappen: Eine gekrönte Gans mit ausgebreiteten Flügeln mit je einem Kleeblatte in den Innenseiten derselben. Zu beiden Seiten am oberen Theil des Kamins steht je eine Frau in antiker Gewandung an einem Stricke einen Fruchtstrauss haltend. Das Stichfeld einfach eingefasst. Ohne Bezeichnung, aber vollständig in derselben Weise behandelt wie das vorstehend beschriebene Blatt, also auch von Simon van de Passe gestochen. H. 470, B. 330. Hofbibliothek.

218—224) (Fr. Nr. 1381 a) COLLECTANEA fabularum facetiarumque aliquot lepidarum. Folge von sechs (?) unnumerirten Blättern und einem Titelblatte. Mit Ausnahme des letzteren haben sämmtliche Unterschriften: vier Verse in zwei Zeilen. Die Paare derselben sind in der Mitte stets durch einen geraden senkrechten Strich geschieden. Das Stichfeld ist einfach eingefasst. Hofbibliothek.

218) Titelblatt. Breitoval von einer Cartouche umgeben; darüber ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln; an den Seiten je ein Knabe, von welchen der links stehende, von vorne gesehen, in der Linken einen Mercurstab hält, während der rechts stehende, vom Rücken gesehen, mit der Rechten einen Schild fasst. Das Breitoval trägt folgende Inschrift: COLLECTANEA fabularum facetiarumque aliquot lepidarum moralia haud inconuenientia secum ferentiū: ob varior. animaliū viuas imagines artificib9 quoque vsui. Jnuenta ac designata

per Crispianum Passaeum Zelandum. Das Stichfeld einfach eingefasst. Unten ein 9 mm breiter leerer Streifen wie für eine Unterschrift. H. 75, B. 128.

219) In einer Landschaft sitzt links ein Kind unter einem Baume. Vor ihm am Boden steht ein mit einer Speise gefülltes Schüsselchen, auf das, gegen einander die Zähne fletschend, ein Hund und eine Katze losstürzen. Am Boden in der rechten Ecke steht folgende Bezeichnung: Crispin vā d. Passe inuentor excudit. Unterschrift: Simplicitatis ... acerbo. H. 74, B. 127.

220) Rechts raufen zwei Hunde, wovon der eine auf dem Rücken am Boden liegt. Links daneben stehen ein nackter Knabe und ein Mädchen mit langen aufgelösten Haaren. Der Knabe schwingt einen Stab in der Rechten, mit dem er auf die raufenden Hunde einschlägt. Reicher landschaftlicher Hintergrund. Unterschrift: Vt licet ... duello, rechts darunter: Crispian van de Passe jnuen: et excud: H. 74, B. 128.

221) Rechts raufen zwei Hähne, welchen zwei links vor einem Hause beieinander sitzende Frauen lachend zusehen, von denen die vorne sitzende eine Katze in ihrem Schoosse hält. Zwischen ihren Füssen liegt ein Hund. Reicher landschaftlicher Hintergrund. Unterschrift: Sic juuat ... horas?, rechts darunter: Crispian van de Passe jnuent. et excusor. H. 74, B. 128.

222) Links sitzen in einer Landschaft am Fusse eines Hügels ein Herr, vom Rücken gesehen, und eine Dame in reicher Tracht neben einander. Vor ihnen liegen rechts zwei Hunde, wovon den einen der Herr an einer Leine hält. Hinter der Dame ein Schalksnarr. Rechts jagen zwei Hunde einen Hasen den Hügel hinan, während hinter ihnen ein Fuchs mit einem Huhne im Maule davoneilt. Unterschrift: En peculans ... repellit, in der Mitte darunter: Crispian van de Passe jnuentor excudit. H. 73, B. 126.

223) Ein Fuchs wird von zwei Hunden erjagt, wovon der eine ihn am Halse packt. Reicher landschaftlicher Hintergrund: links sieht man vor einem Dorfe einen in ein Horn stossenden Jäger mit einer Schaar Hunde, rechts ein Schloss. Unterschrift: Martius ipse ... in der Mitte darunter: Crispin de Passe inuentor excudit Colonie. H. 74, B. 127.

224) Links steht ein von hinten gesehenes Pferd, das, mit den Hinterfüssen ausschlagend, einen von rechts heranspringenden Löwen trifft. Rechts unter einem Baume steht ein Dudelsackpfeifer. Landschaftlicher Hintergrund. Unterschrift: Efferus ... crumena, rechts darunter: Crispian van de Passe jnuent. excudit. H. 73, B. 126.

225) (Fr. Nr. 1401 a) Porträt eines Mannes in mittleren Jahren. Fast Halbfigur, sitzend, in ½ Profil nach rechts gewendet und gerade heraus schauend, mit kleinem Schnurr- und Kinnbart, mit umgelegtem, spitzenbesetztem, aber nicht besonders breitem Hemdkragen, über den linken Arm und Achsel einen Mantel geworfen, in einem Hochoval. Rechts im schraffirten Hintergrunde das Monogramm (von dem bei Nagler, Monogrammisten V, Nr. 1082 an erster Stelle abgebildeten dadurch abweichend, dass das C vollständig im V liegt, wie auf dem Stich, Nachtrag Nr. 141). H. 283, B. 198. Federzeichnung für den Kupferstich. — In der Albertina gilt das Blatt als Selbstporträt des Künstlers.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Eine Fahrt nach Castiglione d'Olona.

Es ist nicht meine Absicht hier die Masaccio-Masolino-Frage zu behandeln. Nur die Ergebnisse eines Ausfluges seien mitgetheilt, den ich nach dem kleinen Orte über der rauschenden Olona machte.

Der Ausgangspunkt war Laveno, den borromeischen Inseln und Pallanza gegenüber. Ein Wagen bringt in einigen Stunden durch die breite Niederung der Seen, und dann über die Vorhügel auf einem in seinem letzten Theil an herrlichen Aussichtspunkten reichen Wege nach Varese.

Der Weg von Varese führt unter grandiosen Rückblicken auf den Monte Rosa bis zu dem Ort Lozza ansteigend, von wo er abwärts in ein grünes Wiesenthal geht, an dessen Ende der Thurm der Collegiatkirche von Castiglione sichtbar wird[1]).

Der kleine Ort (1500 Einwohner) liegt um einen gegen die Olona ziemlich steil abfallenden Hügel, auf welchem die Collegiatkirche und das Castell sichtbar werden. Die Häuser gruppiren sich um die untere, am Fuss des Hügels befindliche Kirche, und um eine Strasse von alten Palästen, welche heute den Namen »Via Vittorio Emanuele« führt.

Diese untere Kirche ist ein merkwürdiges Werk, eingebaut in eine stolze Ordnung von römischen Säulen mit Compositcapitellen. Auf jeder Seite gehören vier dem viereckigen antiken Bau an, in welchen ein gewölbter Rundbau als Kirche eingesetzt wurde.

Francesco Peluso berichtet in einer beachtenswerthen Schrift: »La Chiesa de Castiglione e le Opere d'arte che centiene« (Milano, Libreria Brigola 1874), dass der Cardinal Branda diese alte Kirche inmitten des Ortes restaurirt habe. Ein Portal in ausgewählt edlen Formen der Frührenaissance, das zwischen den zwei mittleren Säulen der Vorderseite steht, deutet auf die Zeit der Bauthätigkeit des Cardinals in Castiglione 1420—1443.

---

[1]) Der Einspänner brauchte etwa $1\frac{1}{4}$ Stunde. Für anspruchsvollere Kunstfreunde sei bemerkt, dass die einzige Osteria des Ortes »Garibaldi« ausser dem trefflichen Landwein nur das Nothwendigste und kein Quartier bietet.

Die Thürpfosten ziert eine schöne Arbeit. Ranken schlingen sich aufwärts, in deren Oeffnungen zehn Medaillons von Heiligen sich zeigen. Zur Rechten der Thüre steht ein Christoforus, zur Linken Antonius. Grösseres Interesse als der immerhin hübsche Altar des 14. Jahrhunderts mit dem Bilde der Madonna und des heiligen Sebastian und Rochus bietet die gegenüberliegende Wand, an der einige Stücke von Fresken sichtbar werden. Es scheint, dass an der ganzen hohen Wand, unter einer dünnen Tünche, Malereien verborgen sind, die man mit verhältnissmässig leichter Mühe eine fröhliche Urständ feiern lassen könnte.

Nun geht es durch die »Via Cardinale Branda« den gepflasterten Hügelweg hinan. Auf dem Wege betrachten wir in einem offenen Hofe einen wohl erhaltenen römischen Grabstein graziös mit Rebenranken und Vögeln geschmückt. Das Haus auf der »Piazza della Scholastica« wird durch eine Inschrift von 1504 als die Stätte eines Gymnasiums bezeichnet. Es wird uns mitgetheilt, dass Cardinal Branda dies Gymnasium gestiftet habe, und dass das mittlere Medaillon von den dreien, welche in einer architektonischen Umrahmung über dem Portal sich zeigen, den Stifter darstelle. Ein Cardinalshut wird bei diesem mittleren Portrait sichtbar, derselbe ist offenbar von späterer Hand roth übermalt; die Portraitmedaillons, zu beiden Seiten sind in terra verde. Von diesem Thorbau, der überall, auch in Florenz etwa, die Augen auf sich ziehen würde, beginnt der zweite Absatz des Hügels. Der Weg führt an der »Via Masolino di Panicale« vorüber, die »Strada dell' Castello« hinauf. Das Castell, ein mächtiger Backsteinbau, ist heute zum Theil eine Ruine; es steht mit der Collegiatkirche und dem Baptisterium auf einem geräumigen Plateau, von dem aus man auf den Fluss hinunterschaut.

Den Genius loci haben wir in der Lünette des Kirchenthores vor uns. Der Cardinal kniet hier vor der Madonna mit dem segnenden Kinde, empfohlen durch Laurentius, der die Hand auf seine Schulter legt, und durch Stephanus, der zur anderen Seite kniet, indess in den beiden Zwischenräumen je ein Bischof sich zu jedem der Heiligen gesellt hat. Hinter dem Stephanus befindet sich im Grunde des Steins, von dem sich die Figuren des starken Basreliefs abheben, die Jahrzahl MCCCCXXVIII, welche in den Streifen unter der Lünette in Worten wiederholt wird[2]). Zwischen den beiden Inschriftstreifen finden sich die vier Evangelisten, Menschenleiber mit Flügeln, Johannes, Lucas, Marcus mit den symbolischen Thierköpfen. Das Werk muthet an wie eine toscanische Sculptur; der Bildhauer wird uns nicht genannt. Der Sarkophag am Weihbrunnpfeiler innerhalb der Kirche, welcher die Reste des Cardinals birgt, und den Cardinal im Todesschlafe ruhend darstellt, zeigt in der gesammten Factur eine gewisse Uebereinstimmung mit dem Basrelief der Lünette, so dass vielleicht beide Arbeiten denselben Autor haben. Am Sarkophag lesen wir am Schluss

---

[2]) Der Schlusshexameter, welchen Litta in Zahn, Jahrb. II. 160 und Crowe und Cavalcaselle (Jordan II. 77) verschieden lesen, hat sich mir nach Auflösung einer Abkürzung folgendermassen ergeben: Stant, qu'ei dignam superi impetrate salutem.

des Epithaviums: Car. Epis. obiit Castilioni tertio nonas febr. MCCCCXLIII. Conradus Griffus composuit. Sollte Conradus Griffus den Bildhauer bezeichnen? Wir lernten in ihm dann einen Lombarden kennen, der ganz unter florentinischem Einfluss arbeitet. Eine Familie dieses Namens gab es in Varese; Peluso (a. a. O. p. 40) führt an: »esisteva, forse esiste ancora in Varese un' Opera Pia de' Griffi per l'educazione de' fanciulli« [3]).

Cardinal Branda war gewiss ein hervorragender und bedeutender Mann in jener an grossen Männern überreichen Zeit. Nach Peluso (a. a. O. p. 11) der offenbar zu einem Theil aus urkundlichen Quellen geschöpft hat, ist die Familie der Branda aus Toscana oder der Romagna um 1300 unter dem Schutze der Visconti in die Lombardei eingewandert, und hat hier den Beinamen Castiglione angenommen. Der Cardinal wurde 1350 geboren. Wir finden ihn als Titularbischof von Piacenza, welcher Stadt er eine Bibliothek schenkte, ferner als Begründer einer Burse an der Universität zu Pavia, an welcher er Jurisprudenz docirt hatte. Er gehörte dem Augustiner-Orden an, und wurde 1411 durch Papst Johann XXIII. zum Titular-Cardinal von San Clemente in Rom ernannt. In dieser Eigenschaft rief er zur Ausmalung der Oberkirche toscanische Maler herbei. Vasari nennt den Masaccio. 1421 ging Branda als pästlicher Legat nach Deutschland, unterhandelte mit den Hussiten den Wiener Vertrag, vertrat 1424 den Papst bei der Hochzeit der Königin von Polen und kehrte 1425 unter vielen Bezeugungen kaiserlicher Huld nach Italien zurück. In Mailand hielt bei seinem Besuch im »Collegio dei Dottori« Paoli Biumi einen Panegyricus auf ihn, in welchem seine Ankunft mit der des Messias verglichen wird. Die Handschrift dieser Rede findet sich nach Peluso (a. a. O. p. 15) in der Ambrosiana.

1420 war die Collegiatkirche begonnen worden. Litta gibt 1422 als Stiftungsjahr der Kirche an (Zahn, Jahrbücher II. 161). Die Kirche, ein dreischiffiger Bau in dem strengen, damals in Aufnahme gekommenen Styl der »Observanten« war schon 1425 vollendet; von diesem Jahre ist die Bulle Martin V., welche die Einweihung gestattet. Mit der Ausschmückung der Kirche und des auf der gleichen Höhe 60 Schritte von der Kirche entfernten Baptisteriums wurde in der folgenden Zeit fortgefahren, denn wir finden an der obengenannten Lünette des Portals die Jahreszahl 1428, und die Fresken im Baptisterium haben die Jahreszahl 1435 [4]).

Die Fresken des Chors, in den oberen Zwickeln zwischen den Gurten des Gewölbes stellen sechs von den sieben Freuden der Maria in eigenthüm-

---

[3]) Eitelberger (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., IV. 1859, p. 31) bezieht das »composuit« auf die Autorschaft an dem Gedichte von 40 Hexametern, welches am Sarkophag von Engeln und Genien entrollt wird. (Einer Annahme, welcher die Redaction rückhaltlos beistimmt. A. d. R.)

[4]) Crowe und Cavalcaselle (Jordan II, p. 85) halten die Jahrzahl 1435 für verdächtig. Ich habe dieselbe darauf hin so genau als möglich untersucht, und glaube versichern zu dürfen, dass unter der russigen, leicht abgehenden Farbe, mit welcher die neue Jahrzahl aufgemalt ist, sich die alte Lage mit den Ziffern MCCCCXXXV findet.

licher Anordnung dar. Diese Fresken sind der Zeit nach gewiss die früheren. Auf sie bezieht sich auch unzweifelhaft der Name, mit dem sie in der linken Ecke bei der Darstellung der Geburt Christi (in welcher auch der Cardinal als Anbeter erscheint) bezeichnet sind: MASOLINVS DE FLORNTIA PINSIT. Diese Bezeichnung scheint bei der Aufdeckung[5]) der Fresken des Chors im Jahr 1843 aufgefrischt worden zu sein; es ist aber kein Grund an der Aechtheit zu zweifeln. Nicht ohne Weiteres darf diese Namensbezeichnung auch auf die beiden Freskencyclen an den beiden Seiten des Chors, die Martyrien der Kirchenpatrone Laurentius und Stephanus, oder gar auf die Fresken im Baptisterium bezogen werden. Erst eine Reihe von Schlüssen gibt uns diese Möglichkeit. Dass der Autor der Laurentius- und Stephanusfresken auch derselbe sei, dem die Fresken im Baptisterium mit der Zeitbezeichnung 1435 zugeschrieben werden, geht hervor aus der Wiederholung gewisser auffallender ungarischer oder türkischer Typen in den Fresken der Collegiata sowohl, als denen des Baptisteriums. In der Gruppe »Stephanus vor dem hohen Rath« sehen wir zwei Männer zu beiden Seiten des Martyrers. Derjenige rechts hat einen starken, ungarischen Schnurrbart, und ist in Schmuck und Kopfform ausgesprochen als ein Bewohner der östlichen Donautiefebene gekennzeichnet; derjenige links trägt ebenfalls den ungarischen Schnurrbart, gebogenen Säbel und Turban. Im Baptisterium erscheint auf dem Bilde »die Tochter Herodios vor Herodes« wieder das Modell des Ungarn mit dem eigenartigen Gesichtsschnitt und dem spitzzulaufenden abwärts gedrehten Schnurrbart.

Nun wissen wir aber, dass 1427 eben derselbe Masolinus, dessen Namen wir an der Gewölbwand der Collegiata finden, in Ungarn gewesen ist, und dass er um diese Zeit schon Mehreres daselbst gemalt haben muss, denn er hat von den Erben des Philippo Scholari (Pippo Spano), des in Stuhlweissenburg begrabenen Obergespans von Temeswar, eine beträchtliche Summe zu fordern.

Ueber die Schwierigkeit, demselben Meister jene Fresken von verschiedener Stilisirung und Malweise zuzuschreiben, kommt man ohne Gewaltsamkeit hinweg, je gründlicher man die drei Gruppen von Fresken miteinander vergleicht, denn wir finden dann in den spätesten Bildern, denen im Baptisterium, z. B. bei den »drei Engeln in der Taufe«, und bei »Gott Vater mit den Engeln« dieselben starken Anklänge an die fiesolanische Kunst, wie in den unzweifelhaft frühesten Fresken, den Zwickelbildern in der Collegiata. Ferner aber sind in einzelnen Abtheilungen fremde Hände, und hie und da z. B. in dem »Begräbniss des Stephanus« spätere Uebermalungen erkennbar. Zu betonen ist bei Erörterung dieses Punktes auch der Umstand, dass hier offenbar während eines längeren Zeitraums gemalt worden ist, und dass der Maler notorisch in dieser Zeit Reisen gemacht hat, welche wohl nicht ohne Einfluss auf seine Entwickelung gewesen sein werden, wie sie es thatsächlich nicht auf die Zusammensetzung seiner Mappe waren. Die Zwickelbilder im

---

[5]) Die Uebertünchung ist am Ende des vorigen Jahrhunderts: »Behufs Verschönerung der Collegiatkirche« vorgenommen worden.

Chor der Collegiata fallen also wohl in die Zeit des Baues, 1420 bis Frühjahr 1425, denn im Sommer des letztgenannten Jahres malt Masolino in Florenz (Knudtzon, Masaccio, p. 160). Darnach muss er bald nach Ungarn gegangen sein. Die Seitenbilder im Chor der Collegiata, in denen die ungarischen Modelle erscheinen, fallen also in die Zeit nach 1428, und die des Baptisteriums wurden 1435 vollendet. Der viel behandelten Frage des Verhältnisses der Malerei von Castiglione und der Fresken in der Brancacci-Capelle in Florenz trete ich hier nicht näher; nur so viel scheint mir sicher, dass der Künstler der hiesigen Malereien mit den in der Brancacci-Capelle vorhandenen nichts gemein hatte.

Eine Untersuchung des Kirchenschatzes, welche nach der Prüfung der Fresken in Angriff genommen wurde, brachte eine freudige Ueberraschung, wie uns deren von diesem Momente an bis zum Schlusse des Aufenthaltes in Castiglione noch mehrere zugedacht waren. Die meisten Stücke der Sacristei weisen auf die Zeit des Cardinals oder die unmittelbar vorhergehende hin, so dass wohl anzunehmen ist, dass wir auch hier die Fürsorge eines intelligenten, reichen und grossmüthigen Mannes zu erkennen haben, der geistiges und materielles Können auf die Ausstattung seiner Lieblingsstätte verwendete. Da ist ein Kelch mit schönem Email von 1430, ein altes Reliquiarium aus geschnitzten Elfenbeintafeln, etwas rustikal, aber interessant, da sind drei grosse Messbücher mit zahlreichen Miniaturen aus dem 14. Jahrhundert; ein prächtiges gesticktes Pallium mit den Löwen der Branda, und auch die Schränke, in denen dies alles verwahrt wird, sind zierliche Schreinerarbeiten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

In der stillen Via Vittorio Emanuele, von der wir oben sprachen, stehen auf beiden Seiten einige lange Palazzi aus rothen lombardischen Ziegeln. Einer derselben ist im Sommer bewohnt von Abkömmlingen der Familie des Cardinals, den Frattelli Castiglioni degli Branda del fu Ludovico. Von den liebenswürdigen, auf den Ruhm ihres Ortes bedachten »Honoratioren«, dem Pfarrer, dem Syndaco, dem Apotheker hier eingeführt, fanden wir drei Dinge, auf welche aufmerksam gemacht zu haben, man uns vielleicht danken wird.

In einer kleinen Bildersammlung fesselt nur eine Tafel die Betrachtung: das Bildniss des Cardinals, die sitzende Figur fast in Lebensgrösse, der Kopf, strengen kritischen Ausdruckes ganz im Profil genommen, ein Werk von vorzüglicher Arbeit. Leider hinderte mich die Ermüdung, mehr als diese Notizen zu machen.

Neben dem Corridor mit den Bildern findet sich ein ziemlich umfängliches Familienarchiv, in welchem sich nach den Angaben unseres trefflichen Cicerone, — eines Sohnes der Familie — auch die Bauacten über die Collegiata befinden, in welchen jedoch bis jetzt eine Bemerkung über die Fresken nicht gefunden worden sei[6]). Die Dame des Hauses selbst hatte sich

---

[6]) Eitelberger (a. a. O. p. 33) hat die Mittheilung, dass »das Archiv der im Jahr 1810 aufgehobenen Collegiatkirche in das Archiv des Religionsfondes zu Mailand übertragen worden« sei. Demnach müssten entweder die Bauacten aus dem

der Mühe unterzogen, in das Chaos, in dem sich das Archiv befunden hatte, Licht und Ordnung zu bringen.

Das Dritte ist das wohl erhaltene Schlafzimmer des Cardinals, ein stattlicher Raum, den ich aus der Erinnerung auf ca. 46 Meter Grundfläche und 4,5 Meter Höhe schätze. Ringsum an den Wänden in dunklem Pompejanischroth sind grüne Büsche und Fruchtbäume gemalt, auf denen spielende Kinder Spruchbänder von einem der Wipfel zum andern schlingen. Am Fries läuft ein ornamentirter Bandstreifen mit Wappen. Eine einfache zierliche Holzdecke ruht auf mächtigen Tragbalken. Eine der Wände ist durch einen Kamin unterbrochen. Es ist eine überaus harmonische Einrichtung von strenger Schönheit. Und Alles athmet den Hauch der Echtheit und Unberührtheit. Wie gerne hätte ich die Spruchbänder, die Wappen copirt, um mehr als eine blosse Andeutung über dieses merkwürdige Denkmal der Frührenaissance geben zu können. Aber es war nicht möglich; es hinderte — wie ich lediglich zu meiner Entschuldigung bemerke — die übergrosse Ermüdung, die mich auch abgehalten hatte, das Portrait des Cardinals näher zu untersuchen, und von dem Archiv mehr zu sehen, als die Aufschriften. Zudem drängte die Zeit und der Begleiter und die einfallende Dämmerung.

Es wäre eine schöne Aufgabe, die Schätze dieses verborgenen Winkels in einer Monographie zusammen zu fassen und damit auch jenem Cardinal ein Denkmal zu setzen, welcher — ein Charakterkopf unter den Kirchenfürsten seiner Zeit — der Bewegung der Geister auf dem Gebiete der Disciplin und des Glaubens entgegen war, und dieselbe Bewegung auf dem Gebiete der Kunst fördern half. *Dr. A. Schricker.*

Archiv von Mailand wieder in das Familienarchiv zurückgekehrt sein, oder es befindet sich ein Theil der Acten in Castiglione, ein anderer in Mailand, oder es ist eine der beiden Mittheilungen unrichtig.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst bis zum Tode Pieter Brueghel des Aelteren, von Dr. **Berthold Riehl.** Berlin und Stuttgart. Verlag von W. Spemann. 1884.

Man möchte gleich mit dem Titel rechten; wie es in der Natur der Sache lag, musste der niederländischen Malerei die gleiche Aufmerksamkeit zugewendet werden wie der deutschen, und der vierte Abschnitt, welcher den Höhepunkt der Entwicklung des Sittenbildes zum Gegenstand hat, beschäftigt sich überhaupt nur mit Pieter Aertsen und Pieter Brueghel. Also müsste es heissen: Geschichte des Sittenbildes in der deutschen und niederländischen Kunst. Die Geschichte einer ganzen Kunstgattung auf ihre Vollständigkeit hin zu prüfen, hat immer etwas Schwieriges — man muss sich auf die Frage beschränken: sind alle wesentlichen Keime der Entwicklung und die Hauptstufen derselben berücksichtigt worden oder nicht? Der Verfasser ist mit Ernst an seine Aufgabe herangetreten, aber doch noch zu frühe — er hat viel gesehen, aber doch noch zu wenig, was bei seiner Jugend erklärlich ist. Gehört nicht etwas leichtes Blut dazu, die Geschichte des deutschen Sittenbildes zu schreiben und ruhig zugestehen, Urs Graf's Stellung dazu nicht zu kennen? Die ersten Keime des Sittenbildes findet der Verfasser in den Figuren, welche die Kanonesbogen der Evangeliare ottonischer Zeit krönen; er hätte diese Keime in die frühe carolingische Zeit verfolgen können, denn diese Figuren der ottonischen Handschriften sind mehr oder minder strenge Copien aus carolingischen. Dann wäre er auch leichtlich zur Quelle gekommen: diese war die orientalische wahrscheinlich syrische Buchmalerei. Dass aber die spätcarolingische Zeit sich schon an das eigentliche Sittenbild wagte, bezeugt die Darstellung der Klosterschule im Folchard Psalter in St. Gallen. Solche Einzelfälle müssen erwähnt werden, so lange die Zahl vorhandener Denkmäler noch leicht zu übersehen ist. Für die weitere Entwicklung des Sittenbildes ist die Bedeutung der Monatsbilder, die besonders vom Ende des 12. Jahrhunderts an häufig werden, richtig betont worden. Doch eine andere, noch ältere Quelle sittenbildlicher Keime wurde übergangen: die Darstellung der Gleichnisse, schon in Handschriften ottonischer Zeit. Die Gleichnissdarstellungen im Echternacher Evangeliar z. B. sind aufgelöst in eine Reihe von Scenen, die durchaus dem

Alltagsleben der Zeit entnommen sind. Bei der weiteren Prüfung des bildnerischen Materials aus dem 13. und 14. Jahrhundert hätte leicht der Verfasser von den Einzelfällen zur Constatirung einer allgemein gültigen Wahrnehmung vorschreiten können. Die reichste Quelle sittenbildlicher Keime und ausgereifter Darstellungen für diese Zeit liegt in der Illustration im engeren Sinne, betreffe sie nun weltliche oder geistliche Dichtung. Der Illustrator der Heiligenlegenden wie der höfischer Epen schafft in gleicher Weise unabhängig und darum in gleicher Weise aus dem nächsten Stück Welt und Zeit heraus, die ihn umgibt. Für das 15. Jahrhundert ist das Material schon so gross, dass nur zufällige Griffe hinein gethan werden können. Besonders gilt dies von der Buchmalerei — Stiche, Holzschnitte und Tafelbilder lassen eher planmässige Auswahl zu. Dasselbe gilt vom 16. Jahrhundert. Um auf den springenden Punkt hier zu kommen, bemerke ich nur, dass es mir sehr zweifelhaft erscheint, dass Dürer's Reise nach den Niederlanden mächtig auf die Geschichte des niederländischen Sittenbildes »vor allem durch das Zusammentreffen des grossen oberdeutschen Meisters mit dem bedeutendsten holländischen Künstler jener Tage« (Lukas van Leyden) gewesen sei. Der Einfluss Dürer's auf Lukas van Leyden ist ja zweifellos — aber am wenigsten in Bezug auf den Stoff und die Art der Auffassung. Der Verfasser selbst hat ja von niederländischen Vorgängern des Lukas genug genannt, welche die gleiche entschiedene Neigung für das Sittenbild besassen. Will man die Neigung der niederländischen Malerei noch weiter zurückführen und begründen, so braucht man nur auf die Buchmalerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Bedacht zu nehmen. Die Monumentalisirung des Sittenbildes geschieht durch Quintin Massys; von da an hat der Verfasser es auch nur mehr mit niederländischen Meistern zu thun. — Wie wirkt diese monumentale Ausgestaltung des Sittenbildes auf die deutsche Malerei zurück? Der Verfasser unterlässt es, ein Wort darüber zu verlieren — und er schrieb doch die Geschichte des Sittenbildes in der deutschen Kunst. Kann darnach die Arbeit des Verfassers keinen Anspruch darauf erheben, den Gegenstand erschöpfend behandelt zu haben, so gibt sie doch eine Fülle fruchtbarer Anregungen für eine spätere Behandlung des anziehenden Stoffes. *H. J.*

Architektur.

Der Ursprung des Backsteinbaues in den Baltischen Ländern. Von **Friedrich Adler.** (Separatabdruck aus der Festschrift der königl. technischen Hochschule zu Berlin zur Feier der Einweihung ihres neuen Gebäudes.) Berlin, 1884.

Diese Untersuchung führt den Verfasser auf jenes Gebiet zurück, auf welchem er sich zuerst als einer der hervorragendsten baugeschichtlichen Forscher erwiesen hat. Bereits damals stellte er die Hypothese auf, dass der Backsteinbau in Deutschland weder auf ununterbrochener antiker Tradition beruhe, noch aus Italien zu uns gekommen, sondern dass er von den niederländischen Colonisten nach den baltischen Ländern gebracht worden sei. Der

Begründung dieser Hypothese ist die vorliegende Abhandlung gewidmet, die sich durch die Verbindung sorgfältiger bautechnischer Untersuchung und scharfsinniger Quellenexegese zu einer Musterleistung erhebt und nach dem Dafürhalten des Referenten die Hypothese zum Range einer wissenschaftlichen Thatsache erhebt. Mit Recht wird die in jüngster Zeit besonders wieder durch Haupt (in seiner Arbeit über die Vicelins-Kirchen) verfochtene Ansicht von der seit den Römern ununterbrochenen Fortdauer des Ziegelbaues in Deutschland, abgewiesen. Der Anschluss der Carolingerzeit an die römische Kunstüberlieferung kam zwar auch dem Backsteinbau zu Gute, doch fehlte die Kraft, seine Existenzbedingungen für die Zukunft zu sichern. Die Stelle in Thangmar's Leben Bernward's kann ohne philologische und historische Gewaltsamkeit nicht anders als im Sinne des Verfassers interpretirt werden. Das Aufhören des Backsteinbaues in Deutschland und die Wiederaufnahme desselben erst nach einer ungefähr zweihundertjährigen Pause steht also sicher. Die Wiederaufnahme scheint im Süden und Norden fast zu gleicher Zeit erfolgt zu sein: in den Gegenden zwischen Lech und Isar und in den baltischen Ländern. Ob sie in den ersteren Gegenden spontane Belebung alter Traditionen war oder ob äussere Einflüsse — und dann von woher? — wirkten, wird erst nähere Untersuchung zu lehren haben. Der Verfasser wendet sich der Untersuchung über Ursprung der von grosser Bedeutung gewordenen Backsteinbauten in den baltischen Ländern zu. Hier wird zunächst deren Unabhängigkeit von den dänischen Backsteinbauten dargethan. Der älteste dort erhaltene Ziegelbau ist die Klosterkirche von Soroe, die frühestens 1159 begonnen worden sein kann, dann die von Ringsted, die 1170 vollendet ward, während, wie gleich darauf nachgewiesen wird, die für den norddeutschen Backsteinbau wichtigste Kirche, die Klosterkirche von Jerichow, spätestens 1149 begonnen worden ist. Besitzt sie demgemäss vor den ältesten dänischen Kirchen die Priorität, so darf man viel früher von deutschem Einfluss auf den dänischen Backsteinbau als umgekehrt sprechen. Auch an den Einfluss Italiens kann nicht gedacht werden, da hier jede geschichtliche Brücke mangelt. So drängt Alles zu dem Schlusse, dass der Backsteinbau aus den Niederlanden hierher gebracht wurde, weil er zugleich mit den ersten niederländischen Colonisatoren hier auftritt. »Den Anfängen dieser (aus Holländern, Seeländern und Flämigern bestehenden) Colonisation entstammt der Backsteinbau Norddeutschlands.« Hier wieder streiten zwei Gebiete um die Priorität: die Landschaft Wagrien, zwischen Eider und Trave, wo Vicelin mit seinen Genossen die Missionsthätigkeit durchführte, und die Niederungen der mittleren Elbe und Havel, welche zum Sprengel von Havelberg gehörten. Im Gegensatz zu Haupt stellt es der Verfasser sicher, dass der älteste in Wagrien nachweisbare Backsteinbau, St. Johann es zu Oldenburg, frühestens 1157—58 ausgeführt worden sei — und zwar nicht durch die sächsischen Colonisten, sondern durch die mitgekommenen Holländer. Somit ist das höhere Alter des Backsteinbaues in der Mark (Jerichow spätestens 1149) erwiesen. Die Frage, die man hier unwillkürlich aufwirft, ob der Backsteinbau in den Niederlanden alteinheimisch gewesen oder bereits von Gallien oder von England dahin verpflanzt worden sei, beantwortet der

Verfasser zunächst nur vermuthungsweise dahin, dass der Backsteinbau seit der römischen Zeit sich hier behauptet und bereits im 11. und 12. Jahrhundert in einzelnen Districten einen besonderen Aufschwung genommen habe. *H. J.*

Das Ritterhaus Bubikon. Von **H. Zeller-Werdmüller.** Band XXI, Heft 6 (XLIX) der Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Zürich. Zürich. In Commission bei Orell Füssli & Co. Druck von David Bürkli. 1885. 4°. 32 Seiten mit 4 Tafeln Abbildungen. Preis Fr. 3. 50.

Der gleiche Gelehrte, welcher das Neujahrsblatt für 1884 geschrieben, hat auch dasjenige von 1885 verfasst; Zeller-Werdmüller ist überhaupt schon seit einer Reihe von Jahren in fruchtbringender Weise für die antiquarische Gesellschaft thätig. Als Vorstandsmitglied behält er stets ihre Interessen im Auge, und als Mitarbeiter des »Anzeigers für schweizerische Alterthumskunde« veröffentlichte er in diesem viermal im Jahre erscheinenden Organ der Gesellschaft bereits manchen werthvollen Aufsatz. Von Zeller-Werdmüller rührt auch im Band XVIII der Mittheilungen die Studie über »die heraldische Ausschmückung einer Zürcherischen Ritterwohnung« her.

Das Ritterhaus Bubikon, am Fusse des aussichtsreichen Bachtel gelegen, ist, wie der am Wohngebäude angebrachte Wappenschild zeigt, eine ehemalige Johanniter-Commende, deren Gründung kurze Zeit nach dem dritten Kreuzzuge stattfand. Der erste bekannte Meister von Bubikon war Burkhard, unter dem der Orden zu grossem Besitzthum gelangte. Zunächst gibt uns Zeller in seiner Schrift auf Grund von Falkenstein's »Geschichte des Johanniterordens« in gedrängtester Uebersicht die wichtigsten Daten dieser Geschichte, sodann behandelt er in ausführlicher Weise die allerdings mehr für Localforscher bedeutungsvollen Ereignisse, welche sich in Bubikon abspielten, hierbei anknüpfend an ein auf der Züricher Stadtbibliothek befindliches Originalmanuscript von Ulrich Lindinner. Es ist hier natürlich nicht der Platz, auf den rein historischen Theil der Abhandlung einzugehen, uns liegen die baugeschichtlichen Fragen näher.

Der Grundriss des Ritterhauses Bubikon (vgl. Tafel 2) ist wohl im Wesentlichen noch der ursprüngliche. Wer sich von Westen her dem sehr malerisch gelegenen Kloster näherte (s. Taf. 1), trat durch ein von Zinnen bekröntes Thor, das auf der einen Seite von einem Thurm beherrscht, auf der anderen durch die weithin sich streckenden Stallungen begrenzt wurde, in den grossen Hof ein. Nördlich von demselben liegen die Speicher und das Neuhaus, südlich ein heute allerdings vom Erdboden verschwundener Thurm, das Senn- und Gesindehaus, und östlich das Conventhaus, die Comthurei mit dem Rittersaal und die Capelle mit ihrer geräumigen Vorhalle. Letztere, am Schluss des 12. oder zu Anfang des 13. Jahrhunderts erbaut, zeigt im Schiff sowie im Atrium noch romanische Formen; im Atrium ist besonders ein mit palmettenartigem Blattwerk verziertes Säulenkapitell, im Schiff das an der rechten Langseite gelegene Weihwasserbecken bemerkenswerth (vgl. Taf. 3). Die alten Malereien, welche einst die beiden Seiten der Eingangsthüre schmückten, sind heute grösstentheils nicht mehr sichtbar. Im Uebrigen hat

sowohl die Gothik als auch die Zeit der Renaissance und des Roccoco in Bubikon ihre Rechte geltend gemacht. Im Jahre 1570 wurde das Conventhaus vom Meister Stoffel Weerli, einem Architekten aus Wellhausen im Kanton Thurgau, einem gründlichen Umbau unterworfen, aus dieser Periode stammt die grosse Hofstube mit ihrem schön gegliederten Renaissancetäfer; in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts liess Statthalter Scherer eine Reihe neuer Zimmer erstellen, von denen noch jetzt eine mit hübscher Gypsdecke versehene Roccocostube erhalten ist. Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass die Grabdenksteine der Capelle mit Ausnahme desjenigen Diethelm's von Toggenburg zu Grunde gegangen sind; sie wurden leider zum Bau einer Baumwollspinnerei benutzt.

Im nächsten Jahre wird die antiquarische Gesellschaft, nach dem Tode Ferdinand Keller's zum ersten Mal, wieder einen Pfahlbautenbericht herausgeben; es ist dies der neunte seit 18b4. Von den acht früheren rühren sieben von Keller selbst her und ist einer von Gross verfasst. Der neue Pfahlbautenbericht wird voraussichtlich der letzte sein, denn wenn erst die projectirte Umgestaltung Zürichs durchgeführt ist, wenn die Quaibauten vollendet sind, dann schliesst sich für immer die prähistorische Schicht unserer Stadt. Um so mehr war es am Platze, dass die antiquarische Gesellschaft die Gelegenheit, welche sich für ihre Zwecke noch einmal bot, nach Kräften ausgenutzt hat.

Zürich, im Mai 1885. *Carl Brun.*

Plastik.

Les Artistes Celèbres. Donatello par **Eugène Müntz.** Ouvrage accompagné de 48 gravures. Paris, Librairie de L'Art. J. Rouam, Editeur. 1885. Preis 4 Mark.

»Les Artistes Celèbres« soll eine ähnliche Sammlung von Charakteristiken und Künstlerbiographien werden, wie sie in dem von Dohme herausgegebenen Werke »Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit« in deutscher Sprache geboten wurde. Eugène Müntz hat die Redaction übernommen; das bedeutet, dass treffender ästhetischer Charakteristik, geschmackvoller Form sich geschichtliche Gründlichkeit einen wird. Eugène Müntz hat auch die Publication eröffnet mit seiner Biographie Donatello's. Charakteristik und Lebensbild werden hier in glücklicher Vereinigung geboten; der Künstler wie der Mensch treten gleich plastisch hervor — ästhetische Analyse und geschichtliche Kritik halten sich das Gleichmaass, und entsprechend der Absicht, die Publication dem grossen gebildeten Publicum die Kenntniss der hervorragensten Meister zu vermitteln, wird die Untersuchung streitiger Fragen hinter den Coulissen geführt, und nur das positive Resultat derselben mitgetheilt. Die Gestaltung des Stoffes zeigt von voller Herrschaft über denselben, und von tiefer Einsicht in die Tendenzen der künstlerischen Bewegung jener Zeit.

Das erste Capitel behandelt Donatello's Leben und Arbeiten bis zu seiner ersten Reise nach Rom; das zweite seine Arbeiten bis 1424; das dritte die Zeit seiner Verbindung mit Michelozzo (1425—1433); das vierte des Künstlers

Schaffen bis zu seiner Uebersiedlung nach Padua (1434—1443); das fünfte seine Thätigkeit in Padua; das sechste die Thätigkeit seiner letzten Jahre. In der künstlerischen Entwicklung unterscheidet der Verfasser vier Perioden. Die erste, bezeichnet durch die Werke von ca. 1410—1425, ist die des unbedingtesten Realismus, die zweite zeigt den Künstler unter dem Einfluss Michelozzo's — insofern derselbe die rücksichtslos realistischen Tendenzen Donatello's mässigt. Die dritte (1432—1444) steht unter dem Einfluss des classischen Alterthums, die durch die zweite Reise Donatello's nach Rom eine Stärkung erfahren hatte; die vierte endlich — besonders charakterisirt durch die paduanischen Werke — kündigt einen Bruch mit dem Realismus an und zeigt das Streben des Künstlers nach effectvoller dramatischer Gestaltung des Stoffes. Manche Einzelheiten werden auch dem Fachmann neu sein, manche zu weiterem Prüfen anregen. Ich weiss nicht, ob schon irgendwo auf die starke Verwandtschaft zwischen Donatello's Johannes (von 1408—1415) im Dom in Florenz und dem Moses des Michelangelo hingewiesen wurde, und doch ist diese unläugbar vorhanden und von schlagender Art — neu dürfte auch der Hinweis auf die Verwandtschaft der Judith und der sogen. Tusnelda in der Loggia dei Lanzi sein. Ich hebe dann hervor die trefflichen Bemerkungen über die Darstellung des Kindes in der Renaissancekunst (bes. S. 42 fg.), das geistvolle Aperçu betreffs des ersten Auftretens der Nervosität in der Kunst: Mit Donatello's Statuen des Campanile bricht die Nervosität (la nécrose), die eigentliche Krankheit der modernen Zeit, in der Kunst herein. Den Antheil Donatello's an dem Grabmal Aragazzi in Montepulciano gibt der Verfasser preis; es kann seine Ansicht nur stützen auf die eben erfolgte Veröffentlichung des Vertrags, der allein zwischen Michelozzo und den Testamentsvollstreckern des Aragazzi geschlossen wurde (Il Buonarroti, Fasc. vom 7. Aug. 1885). Einverstanden bin ich nicht mit dem Verfasser, wenn er Tertullian für die Hässlichkeit des Christustypus des Donatello verantwortlich macht. Ich glaube, Donatello hat sich um Tertullian nie gekümmert — und seine extrem naturalistischen Neigungen sind dafür ebenso allein verantwortlich, wie für seine Magdalena und seinen Johannes d. T. Am Schlusse gibt der Verfasser einen Versuch, die wichtigsten der unter dem Namen Donatello's in den verschiedenen Sammlungen zerstreuten Werke zu classificiren; die Kunstkritik wird dieser noch vernachlässigten Seite sich bald energisch zuwenden müssen; ein kritischer Katalog des Werkes Donatello ist dringend erwünscht. Die künstlerische Ausstattung des Buches ist reich und sorgfältig; siebenundvierzig Abbildungen führen die wichtigsten Werke Donatello's vor, darunter auch solche, die bisher höchstens durch Photographie einem ganz kleinen Kreise zugänglich gemacht waren, wie die Büste Johannes d. T. in Faenza oder das Martyrium des hl. Sebastian in der Sammlung von Edouard André in Paris. *H. J.*

Zur Geschichte von Schönbrunn. Von Dr. **Joseph Dernjac.** Wien, Gerold. 1884.

Die kleine Arbeit, welche unter diesem Titel vorliegt, sollte besser »Johann W. Beyer und seine Marmorstatuen für Schönbrunn« heissen, denn

sie bringt weniger historisches Material über das für die Kunstgeschichte Oesterreichs so wichtige Kaiserschloss, als Nachrichten über die speciellen Beziehungen des genannten Künstlers zu der Unternehmung der statuarischen Gartendecoration daselbst in der theresianischen und josephinischen Periode. Das Büchlein ist nur ein Vorbote einer grösseren Monographie des Bildhauers, an welcher der Verfasser seit Jahren thätig ist. Er hat die Güte gehabt, meiner in der Vorrede freundlich zu gedenken, obwohl ich nur einige sehr geringfügige Bemerkungen dazu beigetragen habe. Da ich jedoch einmal mit der Arbeit in Zusammenhang gebracht erscheine, so will ich den Anlass benützen, um Angesichts des zu gewärtigenden umfassenden Werkes des Verfassers über den Bildhauer Beyer darzulegen, was mir für jene grössere Unternehmung wünschenswerth erscheint.

Dernjac's Studien über einen der bedeutendsten Oesterreicher, dessen Kunst den Uebergang vom Roccoco zur antikisirenden Richtung bildet, sind sehr dankenswerth. Sie basiren auf fleissigen Urkundenforschungen einerseits, andererseits strebte der Verfasser darnach, durch Vergleichung und litterarische Forschung die eigentlichen Quellen des geistigen Lebens aufzudecken, aus denen die Kunst jener Zeit schöpfte. Er hat schöne Funde in beiden Beziehungen gemacht, namentlich gelang es ihm sehr gut, den Zusammenhang dieser Richtung in Oesterreich und Deutschland mit den grossen Meistern von Versailles, sowie mit der Litteratur der »Antiquitäten« und Kupferwerke im Charakter Montfaucon's u. A. zu beleuchten. Solche begründende Untersuchung der genetischen Umstände ist unserer österreichischen Kunstforschung bisher wenig zu Theil geworden; man hat sich ja stets nur mit der Denkmälerbeschreibung begnügt und selten nach dem Geäder gefragt, welches diese Erscheinungen mit den Herzkammern sonstigen Kunstschaffens verbindet. Insofern reiht sich Dernjac's Schriftchen den in neuester Zeit ans Licht getretenen besten Arbeiten würdig an, welche unsere Renaissance- und Barokgeschichte endlich auf die Basis wissenschaftlicher Forschung zu stellen trachten. Die frühere Erörterung dieses arg vernachlässigten Themas — soweit bei oberflächlichen Notizen voll hergebrachter Irrthümer und Vorurtheile davon überhaupt die Rede sein kann — entbehrte eben vor Allem jeglicher Kritik. Freilich ist es mit Urkundenforschung und litterarischer Exegese allein noch nicht gethan — eine bildende Kraft, eine gestaltende Behandlung muss dem Stoffe angediehen sein und ohne Seitensprünge das Ziel der Schilderung verfolgt werden. Hierin liegt die Schwäche der Arbeit. Die Darstellung leidet an Zerfahrenheit, an nervöser Unruhe und zerstreut und zersplittert sich in hundert Kleinigkeiten. Dazu kommt ein Mangel an Objectivität, der sich hauptsächlich darin bekundet, dass Dernjac seinen Mann, dessen Wirken er schildert, im poetischen Sinn als Helden auffasst, neben welchem die gesammte Umgebung schlecht gemacht werden muss, auf dass er um so heller von seinem Piedestal herniederstrahle. Von der Gattin, welche ebenfalls Künstlerin war, bis zu den letzten Mitarbeitern an den Marmorfiguren müssen alle in ihrem Sein und Können heruntergemacht, letztere namentlich als talentlos und unbedeutend geschildert werden, aber undankbar gegen den grossen Meister, dem sie allein

ihr bischen Namen verdanken. Die bisherigen Nachrichten über Beyer und seine Gesellen lauteten anders; sie gaben wohl zu, dass, wie Niemand zweifeln wird, er selbst ein feiner, geschmackvoller und geistreicher Bildhauer war, dem Menschen Beyer aber wurde in allen älteren Berichten nachgesagt, dass er zu der auch heute nicht ausgestorbenen Classe der gewandten Benützer jüngerer Talente gehörte und hiebei Manchem Unrecht that. Diese Tradition hat Dernjac keineswegs etwa durch Beweise entkräftet, wohl dagegen aber Künstler, deren Können ein sehr achtenswerthes ist, auf Kosten seines Heros verunglimpft. Ein Zauner und Hagenauer verdienen jene geringschätzigen Urtheile keineswegs, sie waren vorzügliche Künstler; ein Prokop oder Henrici wenigstens tüchtige Kräfte und selbst Weinmüller und Kininger durchaus nicht die Pfuscher, als welche er sie zum grösseren Ruhme des Haupthelden hinstellt. Derlei Parteilichkeit und Animosität führt zur Verstellung der Thatsachen und schliesslich zur Romanschreiberei in der Kunstgeschichte.

Endlich leidet das Büchlein an einem geradezu labyrinthischen Periodenbau, der sich bisweilen ausnimmt, als hätte der Autor sich vorgesetzt, den Stil der Epoche seines Helden in der modernen Schilderung seines Wirkens nachzuahmen, und ferner frappiren Seitensprünge auf allerneueste Verhältnisse, welche zum Thema absolut nicht taugen wollen, wie eine satyrische Anspielung auf Privatverhältnisse Makart's und ein Vergleich der Expedition Beyer's nach den Marmorbrüchen in Tirol, mit einem modernen Unternehmen ähnlicher Art, die gerade wie eine Reclame für jenes Etablissement aussieht.

So wird denn derjenige, welchem die Litteratur- und Kunstverhältnisse der Epoche geläufig sind, sehr viel Interessantes und Neues aus der überaus emsigen Arbeit entnehmen können, jeden Anderen aber wird sie ermüden und verwirren. Ein fertiges Bild des gewählten Gegenstandes ist die Darstellung keineswegs, dazu mangelt der schaffenden Hand die Uebung und dem Blicke die Sicherheit. Eben dies aber zu sagen, war um so nothwendiger, als ja die Gelegenheit geboten ist, dass der eifrige Autor in der geplanten Biographie Beyer's mit frischer Kraft und gesammelten Erfahrungen sich an's Werk mache.

A. Ilg.

Malerei.

Charles Yriarte: J. F. Millet. Paris, Librairie de l'Art. Jules Rouam, Editeur. 1885.

Jean Rousseau: Camille Corot suivi d'un appendice par Alfred Ribaut. 1884. Ebenda.

Die Rouam'sche Verlagshandlung ist rastlos bemüht, durch immer neue Unternehmungen das kunstgeschichtliche Wissen einerseits zu popularisiren, andererseits es durch bahnbrechende Arbeiten zu bereichern. Den letzteren Zweck verfolgt die Bibliothèque Internationale de l'Art, den ersteren u. A. Les Artistes Celèbres, welcher Publication sich die Bibliothèque d'Art moderne anschliesst. Der letzteren Sammlung gehören die beiden oben genannten kurzen Monographien der beiden grossen Landschafter Millet und Corot an.

Auch dem deutschen Publicum werden diese knappen, von berufenster Hand geschriebenen und mit guten Abbildungen versehenen Charakteristiken der beiden Meister willkommen sein. Yriarte bleibt bei aller Wärme des Tons Historiker, Jean Roussau ist Panegyriker, aber die liebenswürdige Uebertreibung der künstlerischen Qualitäten Corot's führt besser, als deren nergelnde Analyse es zu thun vermöchte, dazu, das Bedeutende, Eigenartige des Künstlers zu erkennen. Millet hat als Historienmaler grossen Stils begonnen; der Schüler des Paul Delaroche hat einen Oedyp und die Juden zu Babylon gemalt. Aber er hat schnell sich selbst gefunden und ist dann sich selbst treu geblieben. Die Natur und die Menschen, die mit ihr im innigsten Verkehr stehen, waren fortan der Gegenstand seines Studiums, der Stoff seiner Kunst. »Sein Werk ist eine gewaltige Dichtung, der man den Titel ‚Die Erde‘ geben könnte«. Weder der Natur noch den Menschen schmeichelte er. Er schildert nicht jene und nicht diese in dem liebenswürdigen aber erlogenen Sonntagsstaat, in welchen sie in den Idyllen der Modemaler Ludwig XIV. und Ludwig XV. erscheinen. »C'est une réaction juste, nécessaire mais peutêtre excessive comme toutes les réactions«. Die Wahrhaftigkeit der Auffassung und der künstlerische Ernst der Durchführung, den Millet immer zeigt, macht seine Persönlichkeit zu einer so sympathischen. In die Mode hat ihn das freilich nicht gebracht, denn trotz rastlosen Fleisses ist Millet zwar nicht in dürftigen, doch auch keineswegs wohlhabenden Verhältnissen gestorben. Die feine liebevolle Darstellung Yriarte's ist dazu geeignet, dem Künstler über Frankreich hinaus berechtigte Sympathien zu werben. Das Porträt Millet's und vierundzwanzig Abbildungen nach Zeichnungen und Gemälden des Künstlers sind der Schrift beigegeben.

In Corot überwog ein idealisirendes — oder besser gesagt — stilisirendes Element. Er war nie unwahr, aber der Vedoute ging er aus dem Weg. Man begreift Courbet's Ausruf: »Corot! ah! oui, celui qui fait toujours danser les mêmes nymphes dans le même paysage!« ohne ihn freilich berechtigt oder gar gerecht zu finden. Und wenn ein Nüchterner über den Ausspruch des Panegyrikers lächeln mag: »Corot est un Grec; il l'est par la sobriété de son exécution, par le choix sévère et exquis du détail, par l'admirable logique de l'ordonnance, par l'exacte proportion et le parfait dosage, dirai-je, de tous les éléments qui entrent dans son tableau. Il l'est encore par sa façon constant de généraliser, de ne jamais s'attarder à la particularité oiseuse, de chercher le type, de faire le fleuve, le bois, le matin, le soir et non tel petit site ou tel petit effet. Il l'est par la grâce riante, l'élégance sans effort, la jeunesse éternelle, le calme inaltérable . . .«, so bleibt es doch wahr: Corot ist, wenn nicht der beste, so doch einer der besten Poeten — und vielleicht der letzte Stilist der Landschaft in Frankreich. Im Anhang gibt Alfred Ribaut eine pietätvolle Würdigung der fast ganz unbekannten Wandmalereien Corot's zu Ville d'Avray, Rosny und Nantes. Das Bildniss Corot's und vierunddreissig Abbildungen nach Zeichnungen und Gemälden Corot's begleiten den Text; diejenigen Ribaut's, welche Abbildungen der wichtigsten Wandmalereien Corot's vorführen, werden besonders willkommen sein.

G. Dargenty: Eugène Delacroix par Lui-Même. Librairie de l'Art. J. Rouam, Editeur, 29, Cité d'Antin. Paris 1885.

Als eine Art von Autobiographie durfte der Verfasser das interessante Buch bezeichnen. Briefe des Künstlers und Mittheilungen seiner intimsten Freunde — meist in wörtlicher Anführung — sind die Quellen, nach welchen die Individualität des Künstlers gezeichnet wird. Die Individualität — die künstlerische und menschliche — und vorwiegend die letztere; dem äusseren Leben des Künstlers mit der Genauigkeit des Chronisten zu folgen, lag nicht in der Absicht des Verfassers. Er gibt die Genealogie des Künstlers, er entwirft sein leibliches Porträt, dann schildert er die Liebe Delacroix's zur Musik, sein Verständniss für dieselbe. Lebendig treten die beiden grossen Leidenschaften des Künstlers in den Vordergrund: die eine für seine Kunst, die andere für die Freundschaft; die Liebe zum Weibe spielt in Delacroix's Leben keine Rolle.

Besonders gehaltvoll und anregend sind die Abschnitte, welche uns mit dem ästhetischen und philosophischen Glaubensbekenntniss bekannt machen. Immer spricht der Künstler selbst zu uns — und nach jeder Richtung bewundern wir die geistige Abklärung, die Höhe und Vorurtheilslosigkeit seines Standpunktes. Mehr als seine Urtheile über Michelangelo, Raphael, Masaccio — die er in ihren Hauptwerken nicht kennen gelernt, da er wunderlicher Weise nie nach Italien gekommen war — interessiren uns seine Urtheile über die Niederländer. Dann über die alten deutschen Meister, für die er grosse Verehrung hegte. Da wo er so klug und klar über künstlerischen Idealismus und Realismus spricht, fällt betreffs Holbein das schöne Wort: »C'est le réalisme litterale qui est stupide. Holbein, dans ses portraits, semble la réalité même, et il est sublime«. Auch über praktische Fragen äussert er sich und immer in dem vornehmen gesunden Geiste des wahren Künstlers, so über das Concurswesen, dessen Bedeutung er mit den immer wieder als berechtigt erwiesenen Worten kennzeichnet: »dégoûter le talent et à encourager la médiocrite«. In den Pensées philosophiques et critiques findet das Geistreiche, Witzige neben dem Tiefsinnigen seine Stelle. Ueber den Schriftsteller von Beruf fällt manches hübsche zutreffende Wort, z. B.: »Il faut être écrivain de profession pour écrire sur ce que l'on ne sait qu'à moitié, ou sur ce que l'on ne sait pas du tout«. Von Natur aus ernst, ja düster, betrachtete er auch die Weltgeschichte nicht mit dem Auge des Optimisten. So schreibt er: »La vérité n'est révelée qu'au génie, et le génie est toujours seul. Que voyez-vous dans l'histoire? D'un côté, Moïse, Socrate, Jésus-Christ; de l'autre les Hébreux, les Grecs et l'univers. D'un côté, les peuples qui persécutent et qui tuent; de l'autre, la victime isolée qui les éclaire«. Die Melancholie, welche Delacroix eigen war, hing wohl mit der Kränklichkeit zusammen, die den Künstler das ganze Leben hindurch begleitete. Auf die Stoffwelt, die er mit Vorliebe behandelte, fällt von daher manches scharf aufhellende Licht. Reisen hat der Künstler nach England, Belgien und Marocco gemacht; nach Italien kam er nie, wie schon erwähnt wurde. Dargenty's Buch ist nicht bloss interessant für den Leser, weil es die intimsten Züge der Persönlichkeit des grossen Künstlers kennen lehrt, sondern auch ein schönes Denkmal des Künstlers, da es den reichen

Gedankenschatz desselben populär macht. Es hat neben dem vor zwanzig Jahren erschienenen Buche Piron's über Delacroix seine besondere und berechtigte Stelle. *H. J.*

Joseph Ritter von Führich's Original-Compositionen aus den Jahren 1815—1825 im Besitze des Kunst- und Gewerbe-Museums in Reichenberg und von dem Curatorium desselben herausgegeben. Eigenthum und Verlag des Reichenberger Museums. In Commission bei Gerold & Co. in Wien.

Bei einem Künstler, der wie Führich schon so früh reif ist und doch den seiner Natur am meisten entsprechenden Weg so langsam findet, ist der Einblick in sein frühestes Schaffen um so dankenswerther. Zugleich aber kann ein solches authentisches Zeugniss dazu dienen, die von Führich als gereiftem Manne und Meister gegebene Beurtheilung seiner Jugendjahre zu controlliren und zu corrigiren. Und in der That wird man zugestehen müssen, dass, so begreiflich es ist, wenn der auf der Höhe der Schaffungskraft stehende Mann auf seine ersten Versuche missbilligend und geringschätzend herabsieht, die geschichtliche Forschung das Recht und die Pflicht hat, auf Grund von Thatsachen anderer Ueberzeugung sein zu dürfen. Diese ersten Compositionen lehnen sich allerdings noch durchaus in ihrem Grundcharakter an frühere Meister an, und zwar abwechselnd an den, dessen Studium der junge Künstler gerade betrieb. Aber trotzdem erscheint überall eine überraschende Befähigung in erster Linie für die Composition, die hier so frei und malerisch ist, wie sie später nie wieder sich zeigt; sodann aber doch auch eine Selbständigkeit der Auffassung, die billig Erstaunen erwecken darf. Besonders fällt ferner das Geschick effectvoller Lichtbehandlung auf, und es lässt sich ermessen, wie tief den jungen Mann Cornelius und Overbeck einerseits, Dürer andererseits ergriffen haben müssen, um ihn zu dem Entschlusse zu bringen, einen ganz neuen Weg einzuschlagen. Die bis jetzt veröffentlichten sechs Blätter, deren Reproduction eine vortreffliche ist, sind die Anbetung der Hirten von 1816, die h. Familie (1819), der Tod des h. Franziscus Xav. (1820), St. Johann Nep. vertheilt Almosen (1816), die Taufe Christi (1816) und die Mutter der Makkabäer (1822). Sie gewähren einen deutlichen Einblick in diese frühe Zeit und ihre Mannigfaltigkeit, lassen aber zugleich wünschen, dass die Publication mit den vorliegenden beiden Lieferungen nicht abgeschlossen sein möge.

V. Valentin.

Schrift, Druck, graphische Künste.

Eugène Dutuit: L'oeuvre complet de Rembrandt, décrit et commenté par D. et reproduit à l'aide des procédés de l'héliogravure par M. Charreyre, Paris, A. Levy 2 vol. en 4to. 1883 et Tableaux et Dessins de Rembrandt. Paris, même éditeur. 1885, 1 vol. en 4to avec 25 planches.

In den ersten beiden Bänden gibt uns Herr Dutuit einen Catalogue raissonné sämmtlicher Radirungen des Meisters mit genauer héliographischer Nachbildung derselben in der Grösse der Originale. Da die grossen Blätter von Rembrandt, acht an der Zahl, nicht in den ersten beiden Quartbänden

Platz fanden, so war Herr Dutuit genöthigt, dieselben in gr. Fol. in der Grösse der Originale besonders hinzuzufügen.

Es fragt sich nun, wie Dutuit, der Verfasser des Textes, und Charreyre, der Heliograph, ihre Aufgabe gelöst haben. Jedermann, der nur halbwegs mit Rembrandt's Radirungen bekannt, weiss wie schwer es ist, über dieselben etwas Besseres zu liefern, wie so viele bedeutende Forscher seit hundert Jahren ans Licht gebracht, und es gehört eine seltene Willenskraft und Arbeitslust dazu, ein solches Unternehmen zu beginnen und zu einem glücklichen Ende zu führen. So viel die Vorgänger nun auch geleistet haben, so wird Jeder, der Dutuit's Werk studirt hat, doch anerkennen müssen, dass dasselbe uns manches Neue bringt und ohne alle Fragen, die sich an Rembrandt's Schöpfungen knüpfen, zu lösen, doch viele unvollständige und unklare Beschreibungen richtig stellt. Ich glaube nur im Sinne des sich niemals überhebenden, bisweilen etwas zu bescheidenen Autors zu sprechen, wenn ich behaupte, dass derselbe keineswegs ein überall vollkommenes oder definitiv abschliessendes Werk geliefert hat, aber immer ein solches, was in manchen Punkten alle Vorgänger, die er genau studirt, übertrifft. Die Arbeit ist aber nicht allein gewissenhaft in Betreff des Textes, sondern auch rücksichtlich der Lichtbilder von Charreyre, die meines Wissens nach die besten sind, die von Rembrandt's Radirungen existiren, namentlich die von Ch. Blanc, sowohl in der Güte der Originalvorlagen, als auch nicht minder in der Ausführung weit übertreffen. Kein Museum der Welt besitzt sämmtliche Radirungen Rembrandt's, da Amsterdam, London und Paris Unica bewahren. Es ist daher für Jedermann, der Rembrandt zu schätzen weiss, von hohem Werthe, alle Blätter in getreuen Lichtdrucken zu besitzen. Ausserdem kann ich es nur rühmend hervorheben, dass Herr Dutuit sich möglichst an die Beschreibung von Bartsch, sowie an dessen Nummerirung gehalten, in welche durch die Prätensionen mancher, sonst verdienstvoller Vorgänger desperate Divergenzen, verbunden mit grosser Zeitverschwendung für den Studirenden, gekommen waren.

Obschon nun die Nummerirung bei Dutuit logischer wie bei Bartsch ist, so kann man doch, wenigstens vorläufig, nur wünschen, dass die Nummerirung der Blätter nach Bartsch in den öffentlichen Museen beibehalten werde; dem Privatsammler steht es ja frei, zu ordnen, wie es ihm beliebt. Ausser dieser Ausgabe in zwei Quart-Bänden mit Text und auf weiss-gelblichem Bütten-Papier hat Herr Dutuit noch eine Luxusausgabe in vier Bänden ohne Text auf chinesischem Papier herausgegeben.

Weder Herr Dutuit, noch einer seiner Vorgänger hat sich, so viel ich weiss, mit der Frage beschäftigt, was die Ursache sei, dass die mit Rembrandt gleichzeitigen niederländischen Radirmeister, sich so selten des chinesischen Papiers bedienten. Ihre primitiven Drucke wurden ohne Zweifel eigenhändig oder unter ihrer Leitung hergestellt, allein man findet unter diesen beinahe keine auf chinesischem Papier. Ich habe wenigstens nie einen frühen Druck auf chinesischem Papier von Berghem, Both, le Ducq, Dujardin, Fyt, Cl. Lorrain, Ostade, Potter, Ruisdael, S. de Vlieger, Waterlo und Zeeman gesehen. Th. Wyck hat mehrere geliefert. Von Everdingen kenne ich nur einen primi-

tiven Druck, Bartsch 12, im brittischen Museum. Ebenso hat Rembrandt höchst wahrscheinlich seine Blätter selbst gedruckt, weil es ihm wohl Niemand zu Dank besorgen konnte. So finden wir denn auch nur ein Blatt von ihm, »die grosse Kreuzabnahme«, mit einer Adresse, und diese erst vom dritten Zustande an.

Ich suche die Erklärung darin, dass die Radirungen in jener Zeit schlecht bezahlt wurden, wie ich im zweiten Hefte des Repertoriums 1885 nachgewiesen habe. Das chinesische oder japanesische Papier war damals wohl noch zu theuer für wenig bedeutende Blätter. Ausserdem wissen wir, dass Niemand dem Drucke ein so grosses Gewicht beilegte, als Rembrandt. Beiläufig muss ich bemerken, dass von Siebold, der vieljährige holländische Gesandte in Japan, behauptet, die Japanesen hätten früher ihr Papier nicht selbst fabricirt, sondern aus China bezogen; folglich wäre es nicht richtig, wenn wir von Rembrandt's Blättern, auf japanesischem Papier gedruckt, sprechen. Die Engländer vermeiden das auch, indem sie von »India paper«, oder »thick India paper« reden.

Ich muss es mir leider versagen, auf Dutuit's Beschreibung der einzelnen Blätter des grössten Radirmeisters einzugehen, und den Leser auf den Text der beiden Bände verweisen.

Am Ende des zweiten Bandes, p. 173, erwähnt Herr Dutuit auch der Wasserzeichen in den Drucken Rembrandt'scher Radirungen und führt an, dass das Wasserzeichen mit dem Amsterdamer Wappen nicht mehr nach 1656 vorkomme. Diese Behauptung beruht auf einem Irrthum. Ich habe dasselbe auf einer Radirung niemals früher als vom Jahre 1656 gesehen, dagegen auf einer Zeichnung van Goyen's mit der Jahreszahl 1649. Dr. Wibiral in seiner gründlichen Abhandlung über die Wasserzeichen der Ikonographie van Dyk's lässt das Amsterdamer Wappen zuerst im Jahre 1670 auftreten. Wenn dieses, wie ich gern zugestehe, für belgische Drucke richtig ist, so stimmt es nicht für die holländischen Blätter und ich kann diesen Widerspruch nur dadurch erklären, dass die belgischen Kunstverleger ihr Papier aus den holländischen Papiermühlen bezogen, die hauptsächlich in Zaandam thätig waren.

Im dritten, dem Supplementbande, behandelt Herr Dutuit die Gemälde und Zeichnungen Rembrandt's. Selbstredend bietet diese Abtheilung die grössten Schwierigkeiten, besonders für die Zeichnungen, so dass Herr Dutuit das Verzeichniss der letzteren nur als einen Versuch betrachtet wissen will. Er gibt uns einen kritischen Katalog von beinahe 600 Zeichnungen in öffentlichen und von mehr als 100 in Privatsammlungen. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, dass Rembrandt eine viel grössere Zahl von Zeichnungen gemacht hat, da stete Geistesarbeit für ihn Bedürfniss war. Der grösste Theil derselben war offenbar nicht für den Verkauf berechnet, da sie nur skizzenhaft ausgeführt sind. Um desto leichter gingen sie verloren, da das grosse Publicum solche nicht zu schätzen weiss. Es lässt sich aber erwarten, dass noch viele allmählich ans Tageslicht kommen, namentlich aus den englischen Privatsammlungen. Bei der Behandlung der Zeichnungen, sowie der Gemälde hat ihn Dr. W. Bode unterstützt, so dass er ein wesentlich besseres und

vollständigeres Verzeichniss liefern konnte, wie alle seine Vorgänger. Dafür sind alle Verehrer Rembrandt's ihm und dem Dr. Bode zu grossem Danke verpflichtet. *Dr. Sträter.*

Dürer's apokalyptische Reiter, von Dr. **A. v. Oechelhäuser.** Berlin, W. Hertz 1885. 8°. 36 S.

Piper nennt in seiner »Einleitung in die monumentale Theologie« die Apokalypse »eine Hauptfundgrube für christliche Sculptur und Malerei. Die gegentheilige Behauptung von Lücke, dass sie für Maler und Bildhauer ein verschlossenes Buch sei, wird durch die Maler und Bildhauer selbst widerlegt.« Sicherlich werden Piper's Worte vom eingehenden Studium über die Ikonographie der Apokalypse bestätigt werden. Es kann demnach nicht Wunder nehmen, wenn einige jüngere Kräfte unter den deutschen Kunstgelehrten, die auf christliche Ikonographie ihr Augenmerk gerichtet haben, auch die Offenbarung in den Kreis ihrer Studien ziehen. Der Verfasser der uns vorliegenden Schrift wandelt eben diesen Weg, allerdings veranlasst durch eine von der Berliner Universität gestellte Preisaufgabe, die folgendermassen lautet: »Dürer's Holzschnittwerk ‚Die heimliche Offenbarung Johannis' ist eine der wichtigsten Schöpfungen der deutschen Kunst. Es sollen die einzelnen Blätter beschrieben und mit dem Texte der Apokalypse verglichen werden. Es soll ferner untersucht werden, wie Dürer's Compositionen sich zu den früheren und gleichzeitigen Darstellungen des Inhalts der Apokalypse verhalten.« Wir wollen hier die gestellte Frage nicht weiter kritisiren, sondern der theilweisen Lösung derselben unsere Anerkennung zollen. Oechelhäuser veröffentlicht nur einen Theil seiner Preisaufgabe, wobei er mit Geschick das Capitel über die vier apokalyptischen Reiter ausgewählt hat. Seine Arbeit bringt zunächst eine Anführung der Bibelstelle, an die sich Dürer's Bild anschliesst, und zwar nach Luther's Text, der sich »an dieser Stelle vollständig mit dem der Koburgerschen Bibel vom Jahre 1483 .... deckt«. Oechelhäuser hat sich hier eine Ungenauigkeit zu Schulden kommen lassen, die nicht ohne Bedeutung ist. Die genannten Texte decken sich nämlich an dieser Stelle (abgesehen von sprachlichen Verschiedenheiten) durchaus nicht »vollständig«. Luther schreibt bei der Vision des vierten Pferdes »und ihnen ward Macht gegeben zu tödten das vierte Theil auf der Erde mit dem Schwert und Hunger und mit dem Tod und durch die Thiere der Erde«. Bei Koburger dagegen steht »und ihm (beziehungsweise »Und im«) .... Das ist nicht gleichgiltig. Blicken wir gleich auf die entsprechende Darstellung der Koburger Bibel. (Eine verkleinerte Nachbildung gibt Oechelhäuser auf S. 9. Dort ist, nebstbei bemerkt, die Nr. »IV« rechts oben nahe der Einfassungslinie wahrscheinlich aus Geschmacksrücksichten weggeblieben, da sie doch sehr nothwendig gewesen wäre, um das Bild der Koburger'schen Bibel von dem analogen der ältern Quentell'schen Bibel zu unterscheiden.)

Der vierte Reiter führt dort (als spät-mittelalterlicher Tod) die Sense. Er hält sie mit der Rechten. Die Linke aber ist gleichfalls bewaffnet und das mit dem Schwerte. Hätte der Zeichner auf einen Text mit dem Plural Rücksicht

genommen, so musste die Stelle auf alle vier Reiter bezogen und das Schwert nur einem derselben gegeben werden. Es durfte dann offenbar nur der zweite Reiter das Schwert führen[1]). Zeichnete aber der Künstler nach einem Text mit dem Singular an der bewussten Stelle, so durfte das Schwert auch in die Hände des Todes kommen. Die Incongruenz ist also nicht belanglos.

Oechelhäuser lässt auf diese Anführung nach Luther eine phantasievolle Beschreibung des Dürer'schen Blattes folgen, in der mir einige Stellen unangenehm aufgefallen sind. Z. B. die von dem Sieger, dem Pfeile nachstürmend, »der eben der Sehne zu entschwirren scheint«; oder von dem »mordgierigen Gesichtsausdruck« an einem der Reiter u. s. w. Dergleichen soll aber hier nicht weiter hervorgeholt, sondern vielmehr soll nach den Vorzügen der Arbeit gesucht werden. Dabei freut es den Referenten, zu bemerken, wie sich Oechelhäuser einige Mühe gegeben hat, den älteren Darstellungen des Gegenstandes nachzugehen. Der Hinweis auf eine ältere Form der Darstellung, wobei jedem der Reiter ein besonderes Bild eingeräumt ist, und auf eine neuere, die alle vier auf einem Bilde zusammenstellt, ist bis zu einem gewissen Grade richtig. Dabei aber sind dem Autor ältere Darstellungen aus dem hohen Mittelalter unbekannt geblieben, die schon sehr früh jene Vereinigung erkennen lassen.

Das Eingehen des Verfassers auf spätere Darstellungen ist wohl durch die dunkle Stelle der Preisfrage von den »gleichzeitigen (sic!) Darstellungen« hervorgerufen. Auch in diesem Theil der kleinen Arbeit, dem einige gute Illustrationen beigegeben sind, kommt ein gewisses Streben nach Reichhaltigkeit des Materials zum Ausdruck. Etwas unvermittelt ist der Sprung von Tobias Stimmer (1576) auf Cornelius. Kurz nach Cornelius wird dann wieder Cranach, Holbein, Virgil Solis, Jost Aman vorgenommen. Nicht mit Allem könnte ich mich einverstanden erklären, was Oechelhäuser in diesem Abschnitte ausspricht. Nach der Behandlung der apokalyptischen Reiter in Limoges, derer des H. S. Beham und der Madrider Arazzi kommt Oechelhäuser plötzlich wieder zur modernen Kunst, zu Schnorr, dann zu Cornelius. Wenn schon die Modernen in so ausgedehnter Weise hereingezogen wurden, so durften Steinle's Reiter kaum fehlen, F. Plattner wäre vielleicht zu nennen gewesen. Dass Führich apokalyptische Reiter gezeichnet hat, musste Oechelhäuser allerdings zur Zeit, als er schrieb, nicht wissen.

Will ich im Ganzen ein günstiges Urtheil über die Studie Oechelhäuser's fällen, so ist dies nur möglich, wenn ich es versuche, mich auf Oechelhäuser's Standpunkt zu stellen, der keineswegs ein historischer, methodischer, sondern ein ästhetisirender ist. Das Ganze verräth etwas Geschick für das Feuilleton, weniger für die ernste Forschung. *Dr. Th. Frimmel.*

---

[1]) »Und es ging heraus ein ander Pferd . . . und dem der darauf sass, ward gegeben, den Frieden zu nehmen . . .; und ihm ward ein gross Schwert gegeben,« so heist es in der Offenbarung in Bezug auf den zweiten Reiter.

Kunstindustrie. Costüme.

Denkmäler aus der Feudalzeit im Lande Uri. (Das Kästchen von Attinghusen.) Von **H. Zeller-Werdmüller.** Band XXI, Heft 5 (XLVIII) der Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Zürich. Zürich. In Commission von Orell Füssli & Co. Druck von David Bürkli. 1884. 4°. 32 Seiten mit drei Tafeln und Abbildungen im Text. Preis Fr. 4.

Als im Frühling 1883 in Zürich die schweizerische Landesausstellung eröffnet wurde und im Pavillon bei der Tonhalle, in der Abtheilung »Alte Kunst«, der Beweis erbracht war, dass die Eidgenossenschaft sich noch im Besitz mancher werthvollen Reliquie befindet, da schien es Vielen gewagt, dass die Schweiz so coram publico ihre Schätze ausbreite. Unwillkürlich fragte man sich, werden nicht einheimische wie fremde Sammler in Massen herbeiströmen und, begehrlich nach unseren Alterthümern, den Versuch machen, das eine oder andere Stück durch Kauf an sich zu bringen? Leider sind diese Befürchtungen nur zu schnell in Erfüllung gegangen. Eine förmliche Jagd haben seitdem in- wie ausländische Händler auf die Antiquitäten der Schweiz unternommen; aus allen Cantonen ertönten die Allarmsignale! Nicht nur Private, auch Corporationen und öffentliche Institute ergaben sich dem Schacher. Hier entäusserten sich pietätlose Erben der mühsam erworbenen Sammlungen ihrer Väter, dort überliess eine durch ungesunde Eisenbahnpolitik verlotterte Gemeinde dem Meistbietenden einen altehrwürdigen Becher; heute erfuhr man von einem antiken Ofen, der in die Reichshauptstadt versetzt wurde, morgen von einem ganzen Renaissancezimmer, das dem Berliner Gewerbemuseum einverleibt worden ist. Sogar Einsiedeln, das erste Benediktiner Kloster der Schweiz, verfiel dem Veräusserungswahnsinn: Jenes schöne Zürcherische Tafelservice, vor dem wir so oft bewundernd gestanden, das Stift gab es hin um den Preis von 15,000 Franken.

Unter diesen Verhältnissen ist es begreiflich, dass der Verfasser es dem Leser verschweigt, wer der glückliche Besitzer jenes Kästchens von Attinghusen ist, dessen Publication wir dem Neujahrsblatt der antiquarischen Gesellschaft von 1884 verdanken. Auch ich fühle mich nicht veranlasst, dies Geheimniss auszuplaudern; begnüge man sich, in Ermangelung des Originals, mit den gut gelungenen lithographischen Abbildungen, welche aus der renommirten Anstalt von Hofer und Burger hervorgegangen sind.

Der Kasten von Attinghusen, ein wichtiges Document der alten Ritterzeit, stammt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts und zeigt noch rein romanische Formen. Lange Zeit schmückte er die kleine Kirche des Ortes, ursprünglich aber diente er wohl zum Aufbewahren des Brautschmucks der Frau Wernher's I. von Attinghusen. Der Autor meint, das Stück sei bei dessen Hochzeit, die um 1250 stattfand, von den Freien des Emmenthals überreicht worden. Solche Minnekästchen, meistens aus Holz, Metall und Elfenbein gefertigt, sind aus dem 14. und 15. Jahrhundert in grosser Anzahl erhalten, aus romanischer Zeit jedoch äusserst selten; denjenigen von Attinghusen verleiht überdies der Wappenschmuck seines Deckels, welcher zu den frühesten

heraldischen Malereien gehört, eine ausnahmsweise historische Bedeutung. Wir sehen da in dem Rande, als Kranz um das Mittelfeld laufend, das seinerseits durch zweimal fünf kreuzweise gestellte und von fünf Vierpässen romanischen Blattwerks umschlungene Perlstäbe ausgefüllt ist, sechzehn verschiedene Wappen, von denen man elf noch heute mehr oder weniger deutlich erkennt. Es sind dies die Wappen der Grafen von Falkenstein und ihrer Stammesgenossen, der Freien von Bechburg, die Wappen der Vögte von Rinegg, der Freien von Rüti, der Freiherrn von Wolhusen, der Freien von Brandis, der Grafen von Thierstein, der Freien von Torberg, der Grafen von Kiburg, die Wappen endlich derer von Landenberg, der Vögte von Rotenburg und der Freien von Spitzenberg. Nicht weniger als der Deckel zeichnen sich die Langseiten des Kastens aus; besonders ist diejenige bemerkenswerth, an welcher sich das Schloss befindet. In der Mitte, unter demselben, als Symbol der Wachsamkeit, ein schreitender Löwe im Kampf mit einem drachenartigen Ungeheuer, rechts ein einfaches Ranken- und Blattwerkornament, links das Gleiche, belebt durch einen Hund und einen Hirsch; es ist möglich, dass die Fortsetzung der Jagd sich einst an der Schmalseite befand, die heute ihrer Holzschnittsverzierung beraubt ist. Die andere Langseite zeigt Scenen aus dem ländlichen Leben, umschlungen von romanischem Ranken- und Blattwerk; hier gewahren wir einen Mann mit dem Gertel, dort einen mit der Hacke, in der Mitte einen dritten mit dem Grabscheit. Die Figuren lassen viel zu wünschen übrig und haben im Verhältniss zu ihren Körpern durchweg zu kleine Köpfe, heben sich aber von dem untergelegten Goldgrunde durch ihre polychrome Behandlung gut ab. Das Ganze ruht auf vier Füssen, die mit lanzettförmigen, von einem flechtwerkartigen Wulst unterbrochenen Blättern verziert sind.

Es steht zu hoffen, dass der Kasten von Attinghusen, der jedem grösseren Museum zur Ehre gereichen würde, dem Lande erhalten bleibt, von dem er ein gutes Stück Geschichte wiederspiegelt. Uri ist reicher als andere Cantone an Ueberbleibseln aus der Ritterzeit. Zahlreich lugen die alten Burgruinen und Thürme von den Höhen in das Thal hinab, und manches Juwel — ich nenne nur den Wappenschild des Klosters Seedorf — liegt noch da und dort verborgen. Den Behörden kommt es zu, diese von den Vätern ererbten Kunstschätze treu zu hüten! Die geringen Mittel der cantonalen, antiquarischen und historischen Gesellschaften, die Bemühungen des Vereins für Erhaltung vaterländischer Kunstdenkmäler allein genügen nicht, der Staat muss eingreifen, soll etwas Erkleckliches geleistet werden. Mit Freuden constatiren wir hier, dass derselbe denn auch in neuester Zeit Miene macht, aus seiner Lethargie zu erwachen, der Ankauf der Sammlung Gross durch den Bund ist als günstiges Symptom zu begrüssen.

Zürich, im April 1885. *Carl Brun.*

Eisenwerke oder Ornamentik der Schmiedekunst des Mittelalters und der Renaissance. Von Dr. **J. H. v. Hefner-Alteneck.** Zweiter Band. (Fortgesetzt bis zum Jahr 1760.) Frankfurt a. M. Verlag von Heinrich Keller. 1885. Lfg. 1—4.

Vor 25 Jahren begann der erste Band dieses Werkes zu erscheinen, also zu einer Zeit, da sich in Deutschland erst die Erkenntniss zu regen begann, dass unserer Kunstindustrie nicht durch die Nachahmung französischer Einfuhrwaare, sondern nur durch das Studium der eigenen Vergangenheit aufgeholfen werden könne. Für die verschiedenen Eisentechniken erbrachte das Hefner'sche Werk den überzeugendsten Wahrheitsbeweis; man erfuhr, dass Deutschland im Mittelalter und in der Renaissance an Gediegenheit der Technik, an Schönheit und Reichhaltigkeit der Motive allen anderen Ländern vorausging. Die Erkenntniss hat gute Früchte getragen, die deutsche Kunstindustrie besitzt auch auf diesem Gebiete längst festen Boden für ihre Entwicklung. So kann der zweite Band jenes vor 25 Jahren begonnenen Werkes heute auf die günstigste Aufnahme rechnen. Er holt noch Werke aus dem 15. und 16. Jahrhundert nach, veranschaulicht aber dann den Gang der Entwicklung noch um ein Jahrhundert weiter hinauf — also noch von 1660 bis 1760. Bedenken wir, welche glänzende Nachblüthe gerade die Schmiedetechnik bei uns im Roccoco-Zeitalter erlebte, so werden wir uns über die reiche Ausbeute, welche gerade das letzte Jahrhundert bot, nicht wundern. Die Hauptquelle, aus welcher der Herausgeber schöpft, ist selbstverständlich das Münchner National-Museum. Muster ungewöhnlicher Schönheit begegnen uns auf den vierundzwanzig Tafeln der vorliegenden vier Lieferungen. Nur Weniges sei hervorgehoben. Taf. 1: Beschläge einer Fichtenholzthür 1440—1480 (Münchner National-Museum). Taf. 4: Thürklopfer (im Besitze des Herausgebers), jedenfalls schon aus dem 17. Jahrhundert; die prächtige Eisenätzarbeit auf Taf. 5 (Münchner National-Museum). Von Werken des 18. Jahrhunderts seien angeführt: die Lisenen auf Taf. 8, die Thürbänder auf Taf. 11, der prächtige Thürgriff auf Taf. 16, die Ornamente auf Taf. 24, das edle Gartenportal auf Taf. 24 — alles Eigenthum des Münchner National-Museums. Jede Tafel spricht ebenso für den geläuterten Geschmack wie für Einsicht des Herausgebers in die Bedürfnisse der Gegenwart. *k.*

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Adamy, R. Architektonik der altchristlichen Zeit. (Litterar. Centralbl., 22.)
— Die Einhard-Basilika zu Steinbach. (Kunst-Chronik, XX, 35.)
— Einführung in die antike Kunstgeschichte. (Berl. philol. Wochenschr., V, 22.)
Bechstein, R. Die deutsche Druckschrift und ihr Verhältniss zum Kunststil alter und neuer Zeit. (Litterar. Centralbl., 18.)
Bellier de la Chavignerie, Dictionnaire général des Artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours. (Piat, Courrier de l'Art, 16.)
Benndorf, O. u. G. *Niemann.* Reisen in Lykien und Karien. (Litterar. Centralblatt, 21.)
Béraldi, H. Les graveurs du XIXe siècle. (Leroi, Courrier de l'Art, 14. — Le Livre, mars.)
Blümner. Das Kunstgewerbe im Alterthum. (Berl. philol. Wochenschr., V, 10.)
Bourcard, G. Les estampes du XVIIIe siècle. (Gauchez, Courrier de l'Art, 17.)
Braun, A. Die Nationalgalerie in London. (Kunst-Chronik, XX, 15.)
Brunn, H. Ueber die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie. (Weizsäcker in Allg. Ztg., 1885, Beil. 184. 185. — Kekulé, Deut. Litter.-Ztg., 11. — Petersen, Wochenschr. f. klass. Philol., II, 8.)
Casati. Leone Leoni e Lomazzo. (Fabriczy in Kunst-Chronik, XX, 14.)
Champeaux, A. de. Le meuble. (Chronique des Arts, 22.)
Choisy, A. L'art de batir chez les Byzantins. (Gonse, Gaz. des Beaux-Arts, fevr. — Litterar. Centralbl., 16.)
Cros, H. et Ch. *Henry.* D'encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens. (Litterar. Centralbl. 18.)
Crowe u. *Cavalcaselle.* Raphael, sein Leben und seine Werke. I. (Litterar. Centralbl. 19.)
Dehio, G. u. G. v. *Bezold.* Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. (Gazette archéologique, X, 1. 2.)
Denkmäler des classischen Alterthums, hrsg. v. Baumeister. (Weizsäcker, Wochenschr. f. class. Philol., II, 14.)
Desjardins, G. Le Petit Trianon. (Le Livre, mai.)
Dieulafoy. L'art antique de la Perse. (Drouin, Muséon, 1.)
Druckschriften des 15. bis 18. Jahrh., hrsg. von der Reichsdruckerei. (Schneider in Kunst-Chronik, XX, 20.)
Dumont et *Chaplain.* Les céramiques de la Grèce propre. I. (Furtwängler, Berl. philol. Wochenschr., V, 22.)
Dutuit. Manuel de l'Amateur d'Estampes. (Muther in Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 8.)
Eitelberger. Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens. (Schasler, Allg. österr. Litter.-Ztg., I, 11.)
Erbstein, J. u. A. Katalog des Grünen Gewölbes in Dresden. (Zeitschr. für Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, II, 7. 8.)
Erman. Deutsche Medailleure. (Kunstgewerbebl., 1885, 6. — Litterar. Centralbl., 23. — Dannenberg, Deutsche Litter.-Ztg., 9.)
Eudel. Le Truquage, bearb. v. Bucher. (Kunstgewerbebl., 1885, 6. — Zeitschr. f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, II, 13. — Zeitschr. f. Museol., VIII, 7.)
Fournel. Les artistes français contemporains. (Bley in Kunst-Chronik, XX, 32.)
Frey, C. Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. (Grimm, Deutsche Litter.-Ztg. 10.)
Frimmel, Th. Zur Kritik von Dürer's Apokalypse und seines Wappens mit dem Todtenkopfe. (Litterar. Centralblatt, 25.)
Gazette archéologique, p. p. de Witte et de Lasteyrie IX, 1884. (Curzon, Revue critique, 7.)

Gigoux, J. Causeries sur les artistes de mon temps. (Gehuzac, L'Art, 15 févr.)
Gladbach. Die Holzarchitektur der Schweiz. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 9.)
Götzinger. Reallexikon. 2. Aufl. (Schlosser in Allg. Ztg., 1885, Beil. 36.)
Guibert, L. L'orfèvrerie et les orfèvres de Limoges. (Mancino, Courrier de l'Art, 23.)
Häuselmann, J. Anleitung zum Studium der decorativen Künste. (Litterar. Centralbl., 18.)
Hefner - Alteneck. Eisenwerke. II. Bd. (Kunstgewerbebl., 1885, 7.)
Heiss. Les Médailleurs de la Renaissance. V. (Fabriczy in Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 6. — Gaz. archéol., X, 1. 2.)
Heuzey, L. Les figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre. (Darcel, Gaz. des B.-Arts, mai.)
Hohenbühel, L. Frh. v. Die Holzschnitte der Handschrift des Heilthum-Büchleins zu Hall in Tirol. (Litterar. Centralbl., 20.)
Janitsch u. *Lichtwark*. Stiche und Radirungen von Schongauer etc. (Thode in Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 9.)
Janvier, A. Dictionnaire historique et archéologique de Picardie. (Corblet, Revue de l'Art chrét, XXXV, 2.)
Joseph, P. Historisch-kritische Beschreibung des Bretzenheimer Goldguldenfundes. (Litterar. Centralbl., 12.)
Jungmann, J. Aesthetik. (Revue de l'Art chrét., XXXV, 1. — Lemcke, Deutsche Litter.-Ztg., 9.)
Kolb. Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. (Schnütgen in Kunstgewerbebl., 1885, 9.)
Krell. Die Gefässe der Keramik. (Kunstgewerbebl., 1885, 8.)
Kunstdenkmäler, kirchliche, in Siebenbürgen. (Allg. Kunst-Chronik, 1885, 8.)
Lacher. Kunstgewerbliche Arbeiten aus der kulturhistorischen Ausstellung zu Graz. (Kunstgewerbebl., 1885, 5.)
Lange, K. Haus und Halle. (Litterar. Centralbl., 12.)
Langl u. *Lützow*. Griechische Götter- und Heldengestalten. (Kunst-Chronik, XX, 36.)
Lehrs. Die ältesten deutschen Spielkarten. (Schmidt in Allg. Ztg., 1885, Beil. 156.)
Linton, W. J. The history of wood engraving in America. (Graph. Künste, VII, 2. 3.)
Lippmann. Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante. (Voss in Kunst-Chronik, XX, 12.)
Lorck. Handbuch der Geschichte der Buchdruckerkunst II. (Litterar. Centralblatt, 6.)
Lübke. Geschichte der Architektur. (Nicolaysen, Arch. f. kirchl. Kunst, IX, 3.)
Martha, C. La délicatesse dans l'art. (Livêque, Journ. des Savants, mai.)
Martha, J. Manuel d'archéologie étrusque et romain. (Babelon, Gaz. archéol., X, 5. 6.)
Massarani. Charles Blanc et son œuvre. (Fabriczy, Kunst-Chronik, XX, 21.)
Maze-Sencier, A. Le livre des collectionneurs. (Chronique des Arts 15.)
Mehlis. Archäologische Karte der Rheinpfalz. (Schmidt, Berl. philol. Wochenschrift, V, 10.)
Meyer, H. Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung. (Kunst u. Gewerbe, 1885, 2.)
Meyer, J. Kgl. Museum zu Berlin. Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde. (Litterar. Centralbl. 18.)
Michaelis, A. Ancient marbles in Great Britain described. (Litt. Centralbl., 12.)
Mithoff, H. W. H. Mittelalterliche Künstler u. Werkmeister Niedersachsens u. Westfalens. (Schultz, Deut. Litter.-Ztg., 14.)
Mohr. Köln in seiner Glanzzeit. (Schäfer in Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 9.)
Molinier, E. Dictionnaire des émailleurs. (Linas, Revue de l'Art chrèt., XXXV, 2. — Kunst-Chronik, XX, 13.)
Müntz. La Renaissance en Italie et en France. (Fabriczy, Zeitschr. für bild. Kunst, XX, 7.) — Derselbe in Allg. Ztg. 1885, Beil. 149. 150. — Monkhouse in Academy, 668. — Gonse, Gaz. des B.-Arts, XXXI, 1.)
— Les artistes célèbres. Donatello. (Molinier, Gaz. archéol. X, 5. 6.)
— Le triclinium du Latran, Charle-Magne et Leo III. (Revue de l'Art chrét., XXXV, 1.)
Muther. Die deutsche Bücherillustration. (Zeitschr. f. Museologie, VIII, 1.)
Niemann, G. Palastbauten des Barockstils in Wien. (Geymüller, Chronique des Arts, 23. — Graphische Künste, VII, 2. 3.)
Otte. Glockenkunde. 2. Aufl. (Schnütgen, Kunstgewerbebl., 1885, 8.)
— Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie. 5. Aufl. (Zeitschr. f. Museologie, VIII, 5. — Kunst u. Gewerbe, 1885, 6.)
Perrot, G. et Ch. *Chipiez*. Histoire de l'art dans l'antiquité. (Gaz. des B.-Arts XXXI, 1. — Veron, L'Art. 1 janvier.)
Pinset, R. et J. *d'Auriac*. Histoire du portrait en France. (Deutsche Litter.-Ztg., 13.)
Pottier. Étude sur les lécythes blancs attiques. (Benndorf, Kunst-Chronik, XX, 31.)

Pottier. Quam ob causam Graeci in sepulcris figlina sigilla deposuerint. (J. Martha, Revue critique, XIX, 4.)

Ramée, D. Histoire générale d'architecture. Renaissance. (Lefèvre-Pontalis, Gaz. archéol., X, 3. 4.)

Reusens. Éléments d'archéologie chrétienne. (Revue de l'Art chrét., XXXV, 2.)

Riegel. Die vorzüglichsten Gemälde des Herzogl. Museums in Braunschweig. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 9.)

Robaut, A. L'œuvre complet d'Eugène Delacroix. (Gonse, Gaz. des B.-Arts, avril.)

Ronchaud. La Tapisserie dans l'antiquité. (Fabriczy in Kunst-Chronik, XX, 26.)

Rousseau, J. Hans Holbein. (Cassez, Allg. Kunst-Chronik, 10.)

Řziha. Studien über Steinmetzzeichen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 5.)

Sainte-Marie, E. de. Mission à Charthage, (Babelon, Gaz. archéol., X, 5. 6.)

Schlumberger, G. Sigillographie de l'empire byzantin. (Reinach, Revue critique, 7. — Babelon, Gaz. archéolog., X, 1. 2.)

Schmidt, M. Münzen u. Medaillen der Herzoge von Sachsen Lauenburg. (Dannenberg, Deutsche Litter.-Ztg., 7.)

Semper, G. Kleine Schriften. (Deutsche Bau-Ztg. 9 ff. — Bormann, Berl. philol. Wochenschr., V, 9.)

Thirion. Les Adam et Clodion. (Jessen in Kunstgewerbebl., 1885, 7. — Reynard, L'Art, 1 janvier. — Graphische Künste, VII, 2. 3. — Palustre, Gaz. des B.-Arts, XXXI, 1.)

Tikkanen, J. J. Der malerische Styl Giottos. (Litterar. Centralbl., 23.)

Tondeur, A. Die Gigantomachie des pergamenischen Altars. (Litterar. Centralbl., 24.)

Trendelenburg, A. Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars. (Benndorf, Deutsche Litter.-Ztg., 7.)

Uzielli. Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 4.)

Vingtrinier, A. Imprimeurs Lyonnais. Jean Pillehotte et sa famille. (Revue critique, 12.)

Viollet-le-Duc, Compositions et Dessins. (Fabriczy, Kunst-Chronik, XX, 21.)

Wagnon. La sculpture antique. (Zeitschr. f. Museologie, VIII, 9.)

Warnecke. Sammlung historischer Bildnisse und Trachten. (Zeitschr. f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, II, 12.)

Weber. Leben und Werke des Bildhauers Dill Riemenschneider. (Schaefer, Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 9. — Schultz, Deutsche Litter.-Ztg. 5.)

Wussow, A. v. Die Erhaltung der Denkmäler in den Kulturstaaten der Gegenwart. (Deutsche Bau-Ztg., 11 ff.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 1. Juli bis 31. December 1884.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Abrégé du Cours de géométrie appliquée au dessin linéaire. 18⁰, 108 p. avec fig. Tours, Mame et fils.

L'Académie de Malines. (Rev. artist., 196, 1884.)

Aerts, L. Éléments du tracé géométrique des ombres. Cours de dessin à l'usage des collèges et athénées, ainsi que des écoles normales moyennes, des écoles industrielles, des académies des beaux-arts et écoles de dessin. Texte 8⁰, 60 p., Album 8⁰, XXXVIII pl. Louvain, Aug. Fonteyn. fr. 4. 50.

Aitchison, G. Colour. (Art Journal, October.)

Animals from Famous Artists. 2 parts. Illustr. 4⁰. London, Dean. à 1 s.

Art Recreations: a Guide to Decorative Art. Edited by Marion Kemble. Including Instructions in Painting with Oil and Water Colours on Silk, Satin, Wood etc.; China and Pottery Painting, Etching, Illumination, Amateur-Photography, Bronzing and Gilding etc. 8⁰. (Boston.) London. 10 s. 6 d.

Atti della Scuola superiore d'arte applicata all'industria in Milano. 8⁰, 21 p. Milano, tip. Lombardi.

Avril, A. d'. Procédé des primitifs. (Revue de l'art chrét., XXXIV, 4.)

Baisch. Die Wasserfarben. (Deut. Kunstbl., 19.)

Baldi, F. Monografia sulla scuola professionale di arti e mestieri in Savona. 8⁰, 96 p. Savona, tip. Bertolotto.

Beckendorff, M. v. Malvorlagen. 2 Lfgn. gr. 4⁰ (à 4 Chromolith.) Leipzig, Baldamus in Comm. à M. 6. —.

Biedermann. Ueber malerische Motive aus unsern Schildsagen. (Deutsches Kunstbl., 24.)

Canestrelli, A. Scuola professinale delle arti decorative industriali di Firenze: relazione. 4⁰, 11 e 16 p. Firenze, tip. de Fieramosca.

Caro. Essai sur le génie dans l'art. (Journ. des Savants, octobre.)

Carriere. Verirrungen und Abwege. (Deutsche Revue, December.)

Charles, A. Traité élémentaire de perspective linéaire et de perspective à vue. 12⁰, 120 p. avec fig. Paris, Delagrave.

Clarke, G. S. Perspective Explained and Illustrated. 8⁰, 54 p. London, Spons. 3 s. 6 d.

Corti, E. Arte e natura. Treviglia, C. Rossi. L. 1. —.

Darchez, V. Nouveaux exercices de dessin à main levée d'après les derniers programmes officiels. Cours moyen. 6 cahiers in 4⁰ de 16 p. chacun, avec fig. Paris, Ve Belin et fils.

Davidson, E. A. A Practical Manual of House Painting, Graining, Marbling, and Sign Writing. 4th edit. 12⁰, 396 p. London, Lockwood. 5 s.

Delamardelle, E. Leçons pratiques de peinture vitrifiable sur porcelaine dure, pâte tendre, faïence, émail. Nouv. édit., suivie de trois notices complémentaires sur les crayons vitrifiables, les crayons vitrifiables à l'eau, en tubes, sans essence de térébenthine, le pyro-fixateur d'A. Lacroix. 8⁰, X, 86 p. avec tableaux et dessins. Paris, A. Lacroix. fr. 2. —.

Delamotte, F. Examples of Modern Alphabets Plain and ornamental. 9th edit. 4⁰. London, Lockwood. 2 s. 6 d.

De Nat, S. Il disegno geometrico-decorativo, ad uso degli Istituti tecnici e di belle arti. 24 p. e 25 tav. Alessandria, tipolitogr. Regazzone.

Dennis, H. J. Second Grade Perspective: Theory and Practice. 5th edit. London, Baillière. 2 s. 6 d.

Dömming, Pauline v. Blumenstudien. 3 Lfgn. f⁰. (à 6 Chromolith.) Leipzig, Baldamus in Comm. à M. 7. 50.

Duval, M. Artistic Anatomy. Translated by Fr. E. Fenton. 8⁰, 328 p. London, Cassell. 5 s.

Entwicklung, die, der gewerblichen Fachschulen in Preussen. (Kunst u. Gewerbe, XVIII, 10 ff.)

Farbe, die, in der Architektur. (Schweizer. Gewerbebl., IX, 15.)

Foster, V. Simple Lessons in Water Colour, Marine. 12 Facsim. of Original Water Colour Sketches by Edw. Duncan. With num. Illustr. in Pencil, and Practical Lessons by an Experienced Master. 4⁰. London, Blackie. 3 s.

— Painting for Beginners. First Stage, one Colour. Ten Facsimiles of Original Drawings in Sepia, by J. Callow, and num. Illustrations in Pencil, with full Instructions in easy Language. 3 numb. 4⁰. London, Blackie. 2 s. 6 d.

— Painting for Beginners. Second Stage, seven Colours. Twenty Facs. of Original Drawings, by J. Callow, and many Illustr. in Pencil, with

full Instructions in easy Language. 6 numbers. 4⁰. London, Blackie. 4 s.

Fried, K. H. Uebungsbuch für ornamentales Freihandzeichnen z. Gebrauche an technischen u. humanistisch. Mittelschulen, Lehrerbildungsanstalten, Fortbildungsschulen u. f. den Selbstunterricht. 2. Heft. Blatt-Studien. 1. Gruppe. 24 (lith.) Taf. u. Text. gr. 4⁰, 15 S. Augsburg, Kuczynski. M. 7. —.

Frohschammer. Illusion und Ideal. (Gegenwart, 35, 26.)

Gérard, G. Traité pratique d'aquarelle enseignée par l'aspect, à l'usage des artistes, des amateurs et des écoles d'art industriels et décoratifs; la Figure et le Genre en 22 leçons et 12 aquarelles. gr. 8⁰, VIII, 66 p. et atlas in f⁰ de 12 pl. Paris, imp. Chamerot.

Gobin, A. Nouvelle méthode d'enseignement de la perspective par des projections lumineuses, suivie de l'exposé d'un programme pour l'enseignement rationnel du dessin. 8⁰, 24 p. Paris, Delagrave.

Godefroy. La Perspective des écoles primaires. 12⁰, IV, 148 p. avec fig. Paris, Ve Belin et fils.

Götz, W. Handfertigkeit und Schule. (Schweiz. Gewerbebl., IX, 15 ff.)

Goupil, F. Traité général des peintures vitrifiables sur porcelaine dure et sur porcelaine tendre, sur émail et sur verre etc. Nouv. édit., revue et augmentée par Fr. Dillage. 8⁰, 80 p. Paris, Le Bailly.

Graberg, F. Grundzüge des Zeichenunterrichts an gewerbl. Fortbildungsschulen. (Schweizer. Zeitschr. f. Gemeinnützigkeit, XXIII, 3.)

Guilliaume, J. Le travail manuel dans l'école. 8⁰, 23 p. Bruxelles, imp. de l'Alliance typogr. fr. —. 50.

Hartmann. Kant als Begründer der modernen Aesthetik. (Nord u. Süd, 90.)

Hasselblatt. Historischer Ueberblick der Entwicklung der K. Russischen Akademie d. Künste. (Russische Revue, XIII, 2.)

Haushofer, M. Die Poesie unseres Hausraths. (Zeitschr. d. Kunstgewerbe-Vereins in München, 7, 8 ff.)

Heitzmann, C. Die descriptive u. topographische Anatomie des Menschen, in 600 Abbildungen. 3. Aufl. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 8⁰, 80 S. Wien, Braumüller. M. 4. —.

Hochegger, R. Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinnes. Eine psychologische Studie zur Entwiklungsgeschichte d. Menschen. gr. 8⁰, X, 134 S. Innsbruck, Wagner. M. 3. 20.

Hölder, Osc. Pflanzenstudien und ihre Anwendung im Ornament, mit bes. Berücksichtigung der weibl. Handarbeit. Für weibl. Fortbildungsschulen, Töchter- u. Frauenarbeitsschulen hrsg., 60 Taf. in Farbendr. f⁰. (1 Bl. Text.) Stuttgart, Nitzschke. M. 20. —.

Hoffmann-Merian, Th. Handfertigkeit u. Schule. (Schweizer. Gewerbebl., IX, 17.)

Hug, G. Handfertigkeits-Unterricht und Volksschule. (Schweizer. Gewerbebl., IX, 21.)

Jong, F. K. de. Schilderkunstig allerlei of proefondervindelijke raadgevingen vor schilders en ververs en allen die met schildersvak te maken hebben. Naar de beste en nieuwste gegevens van eigen en vreemden boden bijeenverzameld. 8⁰, 4 en 56 bl. Arnhem en Nijmegen, Gebr. E. en M. Cohen. fl. —. 50.

Kapff, O. v. Moderne Kunst und Ideal. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 38.)

— Ueber Lebenswahrheit in der Kunst. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 35.)

Kirche, die, und die Kunst, die Kirche und die Style. (Kirchenschmuck, XV, 7. 10 ff.)

Krause, R. Methode zur Erlernung und Anwendung der Perspective, für Architekten und Ingenieure, besonders aber für Bauhandwerker. (Deutsche bautechn. Taschenbibliothek, 122. Hft.) 8⁰, 30 S. mit eingedr. Holzschnitten. Leipzig, Scholtze. M. 1. —.

La Gournerie, J. de. Traité de perspective linéaire, contenant les tracés pour les bas-réliefs et les décorations théâtrales, avec une théorie des effets de perspective. 2e édit. Texte 4⁰, XXVIII, 199 p. et Album. f⁰, 40 pl. Paris, Gauthier-Villars. fr. 25. —.

Leclerq. L'enseignement dans les académies. (Revue de Belgique, sept.)

Lecoy de la Marche. L'art d'écrire et les calligraphes. (Revue des quest. historiques, juillet.)

Leitch, W. L. Landscape Painter; a Memoir by A. Macgeorge. 8⁰, 128 p. London, Blackie. 10 s. 6 d.

Loir-Mongazon. Fleurs et Peinture de fleurs. IIIe Hollande. 8⁰, 47 p. Paris, Gervais. (Extr. du Correspondant des 25 avril et 10 mai 1884.)

Lotze, H. Grundzüge der Aesthetik. Dictate aus den Vorlesungen. gr. 8⁰, 113 S. Leipzig, Hirzel. M. 2. —.

Louis, Edm. La question des arts décoratifs. (La Fédération artistique, 32—35, juin 1884.)

— L'esthétique positive. (La Fédération artist., 28—31.)

Lübke, W. Nationale Kunst. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 1.)

Magnus, H. Historia de la evolución del sentido de los colores. Con un prólogo del D. A. Machado y Alvarez. 8⁰, XVI, 114 p. Madrid, imp. de Fortanet. 6 y 8.

Maguire, Bertha. Blumen und Blätter. Studien. 2 Liefgn. gr. 4⁰. (à 6 Chromolith.) Leipzig, Baldamus in Comm. à M. 6. —.

Malerei auf Lava. (Blätter für Kunstgewerbe, XIII, 9.)

Menendez y Pelayo, M. Historia de las ideas esteticas en España. Tomo II (siglos XVI y XVII). 8⁰, 690 p. Madrid, M. Murillo. 32 y 36.

Meyer, Sophie. Des Hauses Zier. Vorlagen für Malerei auf Porzellan u. Fayence. f⁰. (6 Chromolith.) Düsseldorf, A. Bagel. M. 6. —.

Morin et Presca. De l'organisation de l'enseignement industriel et de l'enseignement professionnel. 8⁰, 56 p. Paris, Chaix.

National art education, by a designer. (Art Journal, December.)

Needham, J. Trees in Pencil and Colour: containing 18 Examples in Colour and 33 in Pencil, with a Description of each Tree, and full Instructions for Drawing and Painting. 8 parts. 4⁰. (Vere Foster's Drawing Books.) London, Blackie. à 1 s.

Outlines of Historic Ornament. Translated from the German. Edit. by Gilbert R. Redgrave. With Illustr. 8⁰, 182 p. London, Chapman. 4 s.

Pardiac, J. B. L'orthodoxie dans les Beaux-Arts. (Revue de l'art chrét., juillet.)

Pecht. Der Darwinismus und die Entstehung der Originalität in den bildenden Künsten. (Deutsche Revue, October.)

Poynter's South Kensington Drawing Books. Human figure. Books 1, 2, 3. f⁰. London, Blackie. à 2 s.

Pym, T. Prize Pictures for Painting: a New Series of Outline Pictures. With descriptive Stories by C. Shaw. London, J. F. Shaw. 1 s.

Rochet, C. Le Prototype humain, donnant les lois naturelles des proportions dans les deux sexes. 18⁰, 99 p. avec fig. Paris, Plon, Nourrit et Cie. fr. 1. 50.

Sanchez Pérez, A. Manual de geometria popular aplicada á la carpinteria, ebanisteria, albañilería, cantería, cerrajería y ostras artes de construcción. 8⁰, 248 p. y 1 lam. con fig. Madrid, G. Estrada. 6 y 7.

Schasler, M. Die Reorganisation der Berliner Kunstakademie als Kunstlehranstalt. (Sammlung kunstgewerblicher und kunsthistorischer Vorträge, Nr. 10.) gr. 8⁰, 48 S. Leipzig, Schlömp. M. 1. —.

Schmidt, A. Wider das Rococo. (Gegenwart, 42.)

Schools of Art at South Kensington. (Academy, 638.)

Senofonte Partenio. Scritti d'arte: opusc. II; ossia Risposta ad alcune lettere critiche, e trattazione intorno al sentimento di genere patetico. 16⁰, 70 p. Recanati, tip. Simboli.

Seubert, O. Vorlagen zum Unterricht im Fachzeichnen für Bau- u. Möbelschreiner, Drechsler u. Glaser. Im Auftrag der k. württ. Commiss. f. die Fortbildungsschulen bearb. (In 10 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. gr.-f⁰. (11 z. Theil farb. Steintaf. mit 1 Bl. Text.) Stuttgart, Nitzschke. à M. 4. 50.

Sitte, C. Das Entwerfen im Freihandzeichenunterricht. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 227 ff.)

Spruit, C. Der Handfertigkeitsunterricht in Holland. (Nordwest, VII, 38.)

Stein, S. Th. Das Licht im Dienste wissenschaftlicher Forschung. Handbuch der Anwendung des Lichtes, der Photographie u. der opt. Projectionskunst in der Natur- u. Heilkunde, in den graph. Künsten und dem Baufache, im Kriegswesen u. bei der Gerichtspflege. Mit über 600 Textabbildgn. u. Taf. 2. gänzlich umgearb. u. verm. Aufl. 2. Hft. gr. 8⁰, 4 photogr. Taf. (X u. 153—322 S.) Halle, Knapp. M. 5. —. (1. u. 2: M. 9. —.)

Sulzach, A. Der Fisch als Symbol und in der Allegorie. (Voss. Ztg., Sonntagsbeil., 32, 33.)

Tayler, F. Studies in Animal Painting. With 18 coloured Plates. 4⁰. London, Cassell. 5 s.

Vogel, Fr. Blumenstudien. gr. 4⁰. (6 Chromolith.) Leipzig, Baldamus in Comm. M. 6. —.

Vorlageblätter, architektonische, zum Zeichnen u. Coloriren. 2. Serie. 16⁰. (24 z. Theil color. Steintaf.) Leipzig, Leipziger Lehrmittel-Anstalt v. Osc. Schneider. à M. —. 26.

Weir, H. Outline Drawing Lessons. With Introduction by T. Salmon. 4⁰. London, Partridge. 6 d.

Werner, K. Idealistische Theorien des Schönen in der italienischen Philosophie des 19. Jahrh. [Aus: „Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss."] Lex.-8⁰, 69 S. Wien, Gerold's Sohn in Comm. M. 1. —.

West, R. W. The apprehension of pictures. (Art Journal, September.)

White, G. G. Light and Shade and Landscape. Four Series of Lessons selected from White's „Progressive Art Studies". Illustr. 4⁰. (New-York) London. 15 s.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Adeline, J. Lexique des termes d'art. 8⁰, à 2 col., 420 p. avec fig. Paris, Quantin. fr. 3. 50.

Allen. The past, present and future of archæology. (Archæologia Cambrensis, July.)

Annales de la Société archéologique de l'arrondissement de Nivelles. Tome II. 8⁰, XXXII, 469 p. Nivelles, Ch. Guignardé. fr. 8. —.

Archivio storico per le Marche e l'Umbria, diretto da M. Santoni, G. Mazzatinti e M. Faloci Pulignani. Fasc. 1. Foligno 1884.

An Artist's Autobiography. (Blackwood's Edinburgh Magazine, Novemb.)

Atti dell' Ateneo di scienze, lettere ed arti in Bergamo. 8⁰. Bergamo, tip. Gaffaci e Gatti. L. 2.—.

Babelon, E. Terres cuites grecques de la collection Bellon. (Gazette archéol., IX, 9—12.)

Bach, M. Meister Lohkorn in Schwäbisch-Hall. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 2.)

Barbier de Montault, H. Un reliquiaire du XVe siècle. 8⁰, 12 p. avec fig. Tours, imp. Bousrez. (Extr. du Bull. monum., 1884.)

Barnwell, On some South Wales Cromlechs. (Archæologia Cambrensis, 2.)

Baye, J. de. Sujets décoratifs empruntés au règne animal dans l'industrie gauloise. 8⁰, 8 p. avec dessins. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 44.)

Berlepsch, H. E. v. Antiquarische Streifzüge u. Skizzen. — Beitrag über Glasmaler, die in Würzburg gewirkt, v. C. G. Scharold. (Wartburg, XI, 7—10.)

Bertolotti, A. Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studii e ricerche negli archivi romani. 8⁰, 36 p. Venezia, tip. del Commercio.

Bertrand. Antiquités provenant de la station de la Tène (lac de Neufchâtel). (Comptes rendus de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres, janvier—mars.)

Bilder-Atlas der Wissenschaften, Künste u. Gewerbe. Volksausg., 444 Bildertaf. in Stahlst., Holzschn. u. Chromolith. (In 80 Lfgn.) 1. Lfg. qu.-gr.-4⁰. (6 Taf.) Leipzig, Brockhaus. M. —. 50.

Biondelli. Di un relevante scoperta archeologica fatta sui monti Lessini presso Verona. (Rendiconti del R. Instituto Lombardo, 16.)

Bléchy. Les Arts dans l'Italie ancienne. 12⁰, 120 p. Limoges, Ardant et Cie.

Bley, Fr. Moderne Kunst. Studien zur Kunstgeschichte der Gegenwart unter besond. Berücksicht. der Münchener, Berliner u. Pariser Ausstellgn. im J. 1883. Mit Illustr. in Holzschn., Radirg. u. Heliogravure. gr. 4⁰, VI, 160 S. Leipzig, Seemann. M. 20. —.

Blümner, H. Noch einmal die „Monoknemos" des Apelles. (Archäol. Ztg., XLII, 2.)

— Die Speisetische der Griechen. (Archäolog. Ztg., XLII, 3.)

Bötticher, Ad. Die Ausgrabungen der Franzosen auf Delos. (Nord u. Süd, Decemb.)

Boetticher, E. Die Feuer-Nekropole Hissarlik und Schliemanns Architekt Hr. Dr. W. Dörpfeld. (Zeitschr. f. Museologie, VII, 24.)

— Tiryns und Hissarlik als Feuer-Nekropolen von terrassirtem Aufbau. (Zeitschr. f. Museologie, VII, 21.)

Boissier. Promenades archéologiques, Le pays de l'Énéide. (Revue des deux mondes, 1er déc.)

Boito, C. Gite di un artista. 16⁰, VIII, 213 p. Milano, U. Hoepli. L. 4. —.

Bonazzi, L. Gustavo Modena e l'arte sua; con prefazione di L. Morandi. 16⁰, XL, 138 p. Città di Castello, S. Lapi. L. 2. —.

Bonnaffé, E. Dictionnaire des amateurs français au XVIIe siècle. 8⁰, XVI, 359 p. Paris, Quantin. fr. 20. —.

Bosteaux, C. Cernay-lez-Reims, sépultures gauloises marniennes de la nécropole des Barmonts. 8⁰, 8 p. avec 5 fig. Paris, imp. Chaix.

Boucher de Molandon. Inscriptions tumulaires des XIe et XIIe siècles à Saint-Benoît-sur-Loire, moulage de ces monuments épigraphiques, calqués, annexés à cette étude. 8⁰, 52 p. Orléans, Herluison. (Extr. des Mém. de la Soc. archéol. et histor. de l'Orléanais.)

Boudrot, J. B. Le triptyque d'Auxey. 8⁰, 8 p. Beaune, imp. Batault. (Extr. des Mém. de la Soc. d'histoire, d'archéologie et de littérature de l'arrondissement de Beaune, 1883.)

Bourelly, G. M. Intorno a Michelangelo Buonarroti. 8⁰, 60 p. Milano, tip. Wilmant.

Boutillier. Le Mobilier d'une église paroissiale de la banlieue de Nevers en 1638. 8⁰, 7 p. Nevers, imp. Vallière. (Extr. de la Semaine religieuse de Nevers des 2 et 9 févr. 1884.)

Brand, P. La Cloche, son histoire, sa fabrication, son langage. 32⁰, 43 p. Annecy, Abry.

Büchner. Schliemann über seine Ausgrabungen in Tiryns. (Blätt. f. d. bair. Gymnasialschulwesen, 9.)

Bulletin archéologique de l'Association bretonne, publié par la classe d'archéologie. 3e série. T. 3. Année 1883. 8⁰, IV, 300 p. Saint-Brieuc, imp. Prud'homme.

Bulletin de la Société artistique et industrielle de Cherbourg. 7e Année. (1883—84.) 8⁰, 70 p. Cherbourg, imp. Syffert.

Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin. T. 31. (T. 9 de la 2e série.) 8⁰, 422 p. et pl. Limoges, imp. Chapoulaud frères.

Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. T. 22. Année 1883. 8⁰, 247 p. Nantes, impr. Forest et Grimaud.

Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. T. 23. Année 1884. 8⁰, LI, 94 p. et pl. Nantes, imp. Forest et Grimaud.

Bulletin de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons. T. 13. (2e série.) 8⁰, XVI, 261 p. Soissons, imp. Michaux.

Bulletin de la Société des bibliophiles bretons et de l'histoire de France. 7e Année. (1883—84.) 8⁰, 87 p. Nantes, imp. Forest et Grimaud.

Bulletin des bibliothèques et des archives. Année 1884. No. 1. 8⁰, 60 p. Paris, Champion.

Bulletin et Mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine. T. 16. 2e Partie. 8⁰, XLV à LIX et 137 à 368 p. et carte. Rennes, imp. Catel et Cie.

Cafici, L. Tomba neolitica e manufatti coevi di Sciri in provincia di Catania. (Bull. di paletnologia italiana, X, 5—6.)

Caloen, G. van. Le cimetière franc de Maredsous. (Ann. de la Soc. archéol. de Namur, tome XVI, 2e livr., 1883.)

Camiade, G. Note sur une urne gallo-romaine en pierre et sur le lieu de sa provenance, Breith (La Souterraine, Creuse). 8⁰, 12 p. et pl. Dax, imp. Justère. (Extr. du Bull. de la Soc. de Borda.)

Campi, L. de. Antike Funde im Val di Non. (Mitth. d. Central-Commiss., N. F., X, 4.)

Cartwright, Julia. S. Apollinare in Classe. (Portfolio, August.)

— San Vitale of Ravenna. (Portfolio, September.)

Casati. La civilisation étrusque d'après les monuments. (Comptes rendus de l'Académie des inscriptions, avril—juin.)

Cellini, Benvenuto. (I grandi Italiani.) 32⁰, 63 p. Milano, E. Sonzagno. L. —. 15.

Cerf, C. Feuille de diptyque au musée d'Amiens, où sont représentés trois miracles opérés par Saint-Remi de Reims. 8⁰, 12 p. Reims, imp. Mauce. (Extr. du t. 73 des Travaux de l'Acad. de Reims, 1882—1883.)

Chantre, E. Étude sur quelques nécropoles hallstattiennes de l'Italie et de l'Autriche. 8⁰, 64 p. avec fig. Paris, Reinwald. (Extr. de la Revue: Matériaux pour l'histoire primitive de l'homme, 3e série, t. 1.)

Claretie, J. Deuxième série de peintres et sculpteurs contemporains. Artistes vivants au 1er janvier 1881; notices. 8⁰, 393 p. et portr. Paris, Libr. des bibliophiles. fr. 40 —.

Clermont-Ganneau. Trois monuments phéniciens apocryphes. (Journ. asiatique, III, 3.)

— C. Trois monuments phéniciens apocryphes. 8⁰, 36 p. avec fig. Paris, Imp. nat. (Extr. du Journ. asiatique.)

— Notes d'archéologie orientale. (Rev. crit., 40.)

Clinch. Discovery of Roman Antiquities at Keston, Kent. (Antiquary, September.)

Cloquet, N. Le cimetière franc de Combreuil, à Écaussines d'Enghien. (Ann. du Cercle archéol. d'Enghien, tome II, 2e livr., 1884.)

— L. Reliquaire ostensoir de l'église Notre-Dame à Tournai. (Revue de l'art chrét., XXXIV, 4.)

Colombo, G. Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi. Vercelli, tip. Guidetti.

Conze, A. Goldschmuck kleinasiatischer Fundorte. (Archäolog. Zeitung. XLII, 2.)

— Siegelring aus Cypern. (Archäol. Ztg., XLII, 3.)

Dahlke, G. Im Rungelstein. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 40 ff.)

Daly, Marcel. Première excursion en Algérie; art kabyle et ruines romaines. (Revue génér. de l'architecture, IVe sér., XI, 7, 8 ff.)

Dehio, G. Die Erhaltung der Denkmäler. (Allg. Ztg., B. 352.)

Dejob, C. De l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques, essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV. 8⁰, III, 421 p. Paris, Thorin. fr. 5. 50.

De las Rios. Las Arqueólogos Españoles en la Obra „Civilisation des Arabes". (Revista de España, 394.)

Delisle. Authentiques de reliques de l'époque mérovingienne. (Mélanges d'archéologie et d'histoire, IV, 1, 2.)

Dieulafoy, M. L'Art antique de la Perse: Achéménides, Parthes, Sassanides. 2e Partie: Monuments de Persépolis. 4⁰, 96 p. avec 75 fig. et 22 pl. Paris, Des Fossez et Cie. fr. 35. —.

Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane, raccolti e pubblicati per cura di G. Filangieri. Vol. II. 8⁰, 124 p. Napoli, tip. dell' Accad. R. delle Scienze.

Dörpfeld, W. Ein antikes Bauwerk im Piräus. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. i. Athen, IX, 3.)

— Schliemann's Troja, eine urzeitliche Feuer-Nekropole. (Allg. Ztg., B. 294.)

Dolbescheff. Archäologische Forschungen im Bezirk des Terek (Kaukasus). (Zeitschr. f. Ethnologie, 4.)

Dümichen, J. Der Grabpalast d. Patuamenap in der thebanischen Nekropolis. In vollständ. Copie seiner Inschriften u. bildl. Darstellgn. u. m. Uebersetzg. u. Erläutergn. derselben hrsg. 1. Abth.: Inschriften über Titel u. Würden d. Verstorbenen und Verzeichnisse der alljährl. Todtenfesttage, wie der f. dieselben angeordneten Opferspenden. Nebst Vorder- u. Seitenansicht des Grabgebäudes, wie Grundriss und Durchschnitte sämmtl. Räume. f⁰, XVI, 47 S. m. 27 autogr. Taf. Leipzig, Hinrichs. M. 50. —.

Dürr, Alph. Johann Heinr. Meyer in seinen Beziehungen zu Goethe. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 2 ff.)

Dufour, G. Essai de critique artistique: l'Image de la Vierge. 8⁰, 16 p. Amiens, imp. Delattre-Lenoel. (Extr. de la Revue de la Soc. des études historiques, mai—juin, 1884.)

Dumont, A. Un miroir grec. (Bull. de correspondance hellénique, VI.)

Duquénelle, V., Antiquaire Rémois (1807—1883), notice sur sa vie, ses travaux et ses collections, avec diverses œuvres posthumes, publiées par l'Académie de Reims. 8⁰, II, 62 p. et portr. Reims, Michaud. (Notice extraite du t. 74 des Travaux de l'Acad. de Reims.)

Ebe. Europäische Kunst im Import u. Export. (Gegenwart, 44.)

Edkins. Chinese Mythologie and Art. (Academy, 636.)

Edwards. Excavations at San (Tanis). (Academy, 638.)

Engelmann, R. Archäologie. (Zeitschr. f. das Gymnasialwesen, Juli—August.)

Entstehung des dorischen Stils. (Deutsche Bau-Ztg., 76.)

Erbes. Das Alter der Gräber und Kirchen des Paulus u. Petrus in Rom. (Zeitschr. f. Kirchengeschichte, VII, 1.)

Études d'archéologie et d'histoire sur Villeneuve-lez-Avignon. (Revue de l'art chrét., XXXIV, 4.)

Excursion de la Société historique et archéologique du Forez. La Diana à Autun et au mont Beauvray les 24, 25 et 26 juin 1884, et sa réception par la Société éduenne. 12⁰, 47 p. Autun, imp. Dejussieu père et fils.

Fäh, Ad. Das Madonnen-Ideal in den älteren deutschen Schulen. Mit 15 in den Text gedr. Holzschn. gr. 8⁰, VI, 86 S. Leipzig, Seemann. M. 3. —.

Fallet, C. Les artistes célèbres, peintres, sculpteurs, architects. 8⁰, 320 p. et grav. Rouen, Mégard et Cie.

Faloci Pulignani. Le iscrizioni medioevali di Foligno. (Archivio storico per le Marche e l'Umbria, I, 1.)

Farabulini, D. Archeologia ed arte, rispetto a un raro monumento greco conservato nella badia di Grottaferrata: dissertazione. 8⁰, XII, 236 p. Roma, tip. Befani.

Faucon. Les arts à la cour d'Avignon sous Clément V et Jean XXII. II. (1320—1334.) Mélanges d'archéologie et d'histoire, IV, 1, 2.)

Fenton. Roman Pottery found at Worthing. (Archæological Journal, 162.)

Fergusson, J. Archæology in India. With Especial Reference to the Works of Babu Rajendralala Mitra. 8⁰. London, Trübner. 5 s.

Förster, C. Ein Wort über die Gedon'sche Auction. (Wartburg, XI, 9, 10.)

Forestié, E. Une journée au château de Saint-Roch. 8⁰, 24 p. Montauban, imp. Forestié. (Extr. du Bull. de la Soc. archéol. de Tarn-et-Garonne.)

Fornaie, P. Il mondo artistico. 4⁰, 321 p. con 100 tav. Milano, U. Hoepli.

Foulques de Villaret, A. de. Les antiquités de Saint-Paul d'Orléans, d'après des documents inédits (plans et vue de l'ancienne église). 8⁰, 292 p. Orléans, Séjourné.

Funde, prähistorische, in Hessen. (Zeitschrift f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, I, 23.)

Furtwängler, A. Archaischer Goldschmuck. (Archäol. Zeitung, XLII, 2.)

Gaillard, F. Rapport sur une série d'explorations à Plouhinec: le Tumulus du Griguen; les Dolmens de Kerouaren, de Beg-en-Havre et du Mané-Bras. 8⁰, 13 p. et 7 pl. Vannes, imp. Galles. fr. 2. —.

— Rapport sur: 1⁰ les deux cists du Mané-Groh et de Bovelane Erdeven, le 30 juillet 1883; 2⁰ une exploration archéologique à l'île de Téviec, le 28 août 1883; 3⁰ les cists des bois du Puco, Erdeven, le 7 sept. 1883. 8⁰, 7 p. et 3 pl. Vannes, imp. Galles.

— Rapport sur les fouilles du 4ᵉ dolmen de Mané-Remor à Plouharnel, le 26 juillet 1883. 8⁰, 3 p. et pl. Vannes, imp. Galles.

— Rapport sur les restaurations des monuments mégalithiques au 19 jouillet 1883. 8⁰, 15 p. Vannes, imp. Galles.

— Rapport sur les fouilles du cimetière celtique de l'île Thinic, le 15 août 1883. 8⁰, 10 p. et 5 pl. Vannes, imp. Galles.

— Rapport sur les fouilles du dolmen de Rogarte près de la Madeleine et du coffre de pierre du dolmen de la Madeleine en Carnac, le 20 nov. 1883. 8⁰, 6 p. et 5 pl. Vannes, imp. Galles.

Garrigues y Boutet de Monoel. Simples lecturas sobre las artes y la industria para uso de las escuelas. 8ᵉ edic. 18⁰, IV, 539 p. avec 160 fig. Paris, Hachette et Cie. fr. 2. —.

Gauthier, S. Notes iconographiques sur le saint-suaire de Besançon. 8⁰, 42 p. et 4 pl. Besançon, imp. Dodivers et Cie. (Extr. du Bull. de l'Acad. de Besançon.)

Genovesi, V. Artisti italiani viventi (D. Gnoli, E. Nencioni, R. de Zerbi, E. Novelli, G. Pierantoni, E. Capecelatro): lettera a Matilde Serao. 8⁰, 48 p. Firenze, tip. Cellini e Co.

Gérard, A. Jacob Burckhardt. Introduction à la traduction du „Cicérone". (Courrier de l'Art, IV, 31 ff.)

Gevaert, F. A. François-Jos. Fétis. (Courrier de l'Art, IV, 35 ff.)

Gioia, G. Memorie storiche e documenti sopra Lao, Laino, Sibari, Tebe-Lucuna, della Magna Grecia città antichissime. 16⁰, 158 p. Napoli, Detken et Rocholl. L. 3. —.

Giordano-Zocchi, V. Saggi d'arte: premessevi alcune pagine di G. Aurelio Costanzo. 16⁰, 205 p. Napoli, Pierro. L. 3. —.

Girard de Rialle. Monuments mégalithiques de Tunisie. 8⁰, 11 p. avec fig. et pl. Angers, imp. Burdin et Cie. (Extr. du Bull. des antiquités africaines, fasc. 9, 1884.)

Goverts. Ueber ungarische Kunst. (Gegenwart, 47.)

Gregorovius. Aus d. Ruinen v. Sardes. (Zeitschrift f. allg. Geschichte, 10.)

Gruyer. Les monuments de la renaissance française dans la chapelle du château de Chantilly. (Revue des deux mondes, 14 juillet.)

Gualandi, A. Le lapidi storiche in Bologna. 8⁰, 20 p. Bologna, tip. Azzoguidi.

Guélon. Le Reliquiaire de l'église d'Augnat. 8⁰, 8 p. et 2 pl. Clermont-Ferrand, Thibaud.

Guiffrey, J. Quittances d'artistes, tirées de diverses collections. (Revue de l'art franç. 3.)

Haeghen, Ph. van der. La catacombe de Saint-Calliste à Rome. (Revue de l'art chrét., XXXIV, 4.)

Hauser, A. Inschriftsteine bei Feistritz-Paternion. (Mitth. d. Central-Commiss., N. F., X, 4.)

— Die diesjährigen Ausgrabungen im Grabfelde zu Frögg-Velden in Kärnten. (Mitth. d. Central-Commiss., N. F., X, 4.)

Haussoullier, B. Quomodo sepulcra Tanagraei decoraverint. 8⁰, IV, 116 p. et 7 pl. Paris, Thorin.

Helbig. Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert. (Athenæum, 2965.)

— **W.** Scavi di Corneto. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol., 6.)

Héron de Villefosse, A. Note sur un diptyque consulaire jadis conservé à Limoges. 8⁰, 7 p. et pl. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. du comité des travaux historiques. Archéologie, No. 3, 1884.)

— et **H. Thédenat.** Inscriptions romaines de Fréjus. 8⁰, 196 p. avec 1 pl. et 15 fig. Paris, Champion.

Herzog, A. Die olympischen Göttervereine in der griechischen Kunst. Archäologische Betrachtgn. Habilitationsschrift. gr. 8⁰, 46 S. Freiburg i/Br. (Leipzig, Teubner.) M. 1. 20.

— E. u. E. **Kallee.** Ausgrabungen zu Rottenburg am Neckar. (Westdeutsche Zeitschr., III, 4.)

Hilton. On the Pfahlgraben and Saalburg Camp in Germany, in Relation to the Roman Wall and Camps in Northumberland. (Archæological Journal, 162.)

Hirschfeld, G. Delos. (Deut. Rundschau, October.)

Hirth, Georg. Franz v. Seitz u. Lorenz Gedon. Worte d. Erinnerung. Mit den Gedichten von Karl Hoff u. Wilh. Busch. gr. 8⁰, 32 S. München, Hirth. M. 1. —.

Hochstetter, F. v. 7. Bericht d. prähistorischen Commission der mathemat.-naturwissenschaftlichen Classe der kaiserl. Akademie d. Wissenschaften über die Arbeiten im J. 1883. [Aus: „Sitzungsber. d. k. Akad. der Wiss."] Lex.-8⁰, 75 S. Wien, Gerold's Sohn. M. 3. —.

— Ueber mexikanische Reliquien aus der Zeit Montezuma's in der k. k. Ambraser Sammlung. [Aus: „Denkschr. d. k. Akad. der Wiss."] Mit 5 (lith. u. chromolith.) Taf. u. e. Abbildg. im Texte. gr. 4⁰, 24 S. Wien, Gerold's Sohn. M. 5. 60.

Hörnes. Die Anfänge der Kunst in Griechenland. (Nord u. Süd, 90.)

Holland, H. Illustrirte Erinnerungen an Münchener Künstler. 1. Hft. 4⁰, 8 S. m. Illustr. München, Stägmeyr. M. 2. —

Holwerda. Het attische Volk en de kunst van Phidias. (De Gids, October.)

Homolle. L'autel des cornes à Délos (κεράτινος βωμός). (Bullet. de corresp. hellén., VII.)

Hultsch, F. Ein antiker Massstab. (Archäol. Ztg., XLII, 3.)

Husson, A. L'art sous Louis XV. (Revue nouv. d'Alsace-Lorraine, IV, 6.)

Jadart, H. Le Bourdon de Notre-Dame de Reims, œuvre du Rémois Pierre Deschamps, sa description et son histoire, 1570—1883. 8⁰, 104 p. et pl. Reims, Michaud. (Extr. du t. 43 des Travaux de l'Acad. de Reims.)

Ilg, A. Aus Meran. (Mitth. d. Central-Commiss., N. F., X, 4.)

— Das Spielbrett von Hans Kels. (Jahrb. der kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, III. Bd. Wien 1885.)

Inschrift, räthselhafte, aus Rzesnovitz in Mähren. (Mährisches Gewerbebl., 15.)

Intra. L'antica cattedrale di Mantova e le tombe dei primi Gonzago. (Archiv. stor. Lombardo, XI, 3.)

Inventarii dei Castelli di Chamberi, di Torino e di Ponte d'Ain, 1497—98. (Miscellanea di storia italiana, tom. XXII.)

Kaiser, C. Die Grabungs-Ergebnisse von Stammersdorf in Kärnten. (Mitth. d. Central-Commiss., N. F., X, 3.)

Kayser, Fr. Aegypten einst und jetzt. Mit 85 in den Text gedr. Holzschn., 15 Vollbildern, 1 (chromolith.) Karte u. e. Titelbild in Farbendruck. gr. 8⁰, XII, 237 S. Freiburg i/Br., Herder. M. 5. —.

Kisa, A. Mährisch-Trübau. Beitrag z. Geschichte der Renaissance in Mähren. (Mitth. d. Central-Commiss., N. F., X, 4.)

Körte, G. Etruskischer Krater aus Caere. (Archäol. Ztg., XLII, 2.)

Koldewey, R. Die Halle der Athener zu Delphi. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen, IX, 3.)

Kuhnert. Statue und Ort in ihrem Verhältniss bei den Griechen. (Jahrbücher f. klass. Philologie, XIV, Suppl. 1.)

Kunstgewerbeblatt. Monatsschrift f. Geschichte u. Litteratur der Kleinkunst, Organ f. die Bestrebungen der Kunstgewerbe-Vereine. Unter Mitwirkung von J. Brinckmann, Br. Bucher, F. Ewerbeck etc. hrsg. v. Arth. Pabst. 1. Jahrg. (October 1884 bis Septbr. 1885.) 12 Hfte. ($2^1/_2$ B. m. eingedr. Illustr. u. Kunstbeilagen.) Mit Beiblatt: Kunstchronik, 45 Nrn. (B.) hoch 4⁰. Leipzig, Seemann. Halbjährlich M. 6. —.

Kuntze, J. E. Der antike Bachuszug und seine Hauptgestalten. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 98, 99.)

Launay, A. Les artistes angevins au moyen-âge. (Revue de l'art chrétien, N. S., II, 3.)

Leclerq. Antiquités mexicaines. (Bullet. de la Société r. belge de géographie, 5.)

Lee, V. Euphorion; being Studies of the Antique and the Mediæval in the Renaissance. 2 vol. 8⁰, 430 p. London, Unwin. 21 s.

Lepage, A. Les diners artistiques et littéraires de Paris. 18⁰, VIII, 360 p. Paris, Frinzine, Klein et Cie.

Levasseur, C. De l'influence de l'art mécanique sur l'abolition de l'esclavage antique. 8⁰, 19 p. et pl. Rouen, imp. Cagniard.

Lévi, D. Michel-Ange, l'homme, l'artiste, le citoyen. Trad. par Ed. Petit. 8⁰, 224 p. avec grav. et portr. Paris, imp. P. Dupont.

Lewis. The Gallo-Roman Monuments of Reims. (Archæological Journal, 162.)

Limbourg. Fouilles archéologiques dans la commune de Theux, 1884. (Bull. de l'Institut archéologique liégeois, t. XVII, 3e livr.)

Linas, Ch. de. Les croix appariées et les disques crucifères, en permanence sur l'autel. (Revue de l'art chrét., XXXIV, 4.)

Lionardo da Vinci. (I grandi Italiani.) 32⁰, 63 p. Milano, E. Sonzogno. L. —. 15.

— (Histor. polit. Blätter, XCIV, 11 ff.)

Löschke, G. Τράπεζαι. (Arch. Ztg., XLII, 2.)

Lotz. Der Kussernshof bei Frankfurt, eine römische Fundstätte. (Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 6.)

Luciani, R. Sull' atrium Vestae. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol., 7.)

Lübke. Renaissance, Barock u. Rococo. (Gegenwart, 46.)

Magazine of Art. Vol. 7. f⁰. London, Cassell. 16 s.

Mantovani, P. Oggetti del periodo archeologico di Villanova trovati a Quercianella presso Livorno. (Bullett. di paletnologia italiana, X, 5—6.)

— G. Le ultime scoperte archeologiche di Fornovo, San Giovanni e Caravaggio. 8⁰, 50 p. Bergamo, tip. Gaffuri e Gatti.

Marasca. La religione e le arti nei primi secoli di Roma. (Giorn. Napoletano, fasc. 27.)

Marsy, de et E. **Travers**. Excursion de la Société française d'archéologie à l'île de Jersey. 8⁰, 120 p. Tours, imp. Bousrez.

Martha, J. Manuel d'archéologie étrusque et romaine. 8⁰, 319 p. avec 143 fig. Paris, Quantin. fr. 3. 50.

Maskell, A. Russian Art and Art Objects in Russia: a Handbook to the reproductions of Goldsmith's Work and other Art Treasures from that Country in the South Kensington Museum. Two Parts. Part 1. 8⁰, 248 p. (South Kensington Handbooks.) London, Chapman. 4 s. 6 d.

Mau, A. Scavi di Pompei. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol., 6 ff.)

Mayer, L. Die merovingischen Funde von Pfahlheim bei Ellwangen. (Westdeutsche Zeitschr. für Geschichte, III, 3.)

Meier, P. J. Dei monumenti rappresentanti gladiatori. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol., 7.)

Melon. La nécropole phénicienne de Mahdia. (Revue archéol., septembre.)

Mémoires de la Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise. T. 12. 8⁰, 280 p. et pl. Beauvais, imp. Pere.

Mémoires de la Société archéologique et historique des Côtes-du-Nord. 2e série. T. 1. (1re livr.) 1884. 8⁰, XL p. et p. 1 à 268. Saint-Brieue, Prud'homme.

Mémoires de la Société des antiquaires du Centre. (1884.) 11e vol. 8⁰, XXVI, 331 p. et pl. Bourges, imp. Pigelet et Tardy.

Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France. 5e série. T. 4. 8⁰, 211 p. et pl. Paris, Dumoulin.

Mémoires et Documents publiés par la Société archéologique de Rambouillet. T. 7. (1882—83.) 8⁰, 168 p. avec fig. Beauvais, imp. Pere.

Ménard, R. Histoire des arts décoratifs. La décoration en Grèce. 1re Partie: Architecture et Sculpture. 16⁰, 84 p. avec 40 fig. Paris, Rouam. fr. —. 75.

Messikomer, Sohn. Ein archäologischer Streifzug in d. Umgebung v. Wezikont. (Ausland, 47.)

Michel. Le paysage dans les arts de l'antiquité. (Revue des deux mondes, 15 juin.)

Miller, K. Die römischen Begräbnissstätten in Württemberg. 4⁰, 50 S. m. Illustr. Stuttgart, Wildt. M. 1. 40.

Mithoff, H. Wilh. H. Taschenwörterbuch f. Kunst- u. Alterthums-Freunde. Mit Holzschn. 2. bereich. u. verb. Aufl. 8⁰, IV, 412 S. Hannover, Helwing. M. 4. —

Monceaux, P. Fouilles et recherches archéologiques au sanctuaire des jeux isthmiques. (Gazette archéol., IX, 8, 9 ff.)

Montfort, J. Compte rendu des fouilles faites par la ville de Nantes dans le chœur de la cathédrale. 8⁰, 12 p. et 5 pl. Nantes, imp. Forest et Grimaux. (Extr. du Bull. de la Soc. archéol. de Nantes et de la Loire-Inférieure.)

Mowat. Le tombeau d'un légat propréteur d'Afrique à Arles. (Bull. épigraphique, IV, 2.)

Much, M. Die prähistorischen Funde von Sta. Lucia im Küstenlande. (Mitth. der k. k. Central-Commiss., N. F., X, 3.)

Müller, K. K. Relieffragment m. Darstellungen aus dem Πίναξ des Kebes. (Archäolog. Ztg., XLII, 2.)

Müntz, E. Les arts à la cour des Papes: Martin V, Eugène IV, Nicolas V, Callixte III, Pie II et Paul II. (Mélanges d'archéologie, IV, 3, 4.)

VIII

Müntz, E. Lettres inédites de P. J. Mariette. (Courrier de l'Art, IV, 27 ff.)

— Les monuments antiques de Rome à l'époque de la Renaissance. (Revue archéol., mai—juin.)

— La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII. 4⁰, XI, 564 p., 300 grav. et 38 pl. Paris, Firmin-Didot et Cie. fr. 30. —.

Muoni, D. Preziosità artistiche nella chiesa dell' Incoronata presso Martinengo: impressioni e note. 8⁰, 16 p. Milano, tip. Bortolotti di Dal Bono e Co.

Muther. Sachsens Kunstleben im XVI. Jahrhdrt. (Grenzboten, 41.)

Naber. Indo-germanische oudheden. (De Gids, Juli.)

Nageotte, E. La Polychromie dans l'art antique. 8⁰, 27 p. Besançon, imp. Dodivers.

Nasini, C. Cenni storici sulle belle arti in Bologna, pubblicati dalla locale Giunta distrettuale per l'Esposizione Generale italiana in Torino 1884. 8⁰, 33 p. Bologna, Regia tip.

Naue. Die Hügelgräber mit dem Fürstengrabe bei Pullach (München). (Beiträge zur Anthropologie Baierns, VI, 1.)

Nencioni, Enr. Studii recenti sul rinascimento. (Nuova Antologia, giugno 1884.)

Neumagen. Die Ausgrabungen zu N. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 45.)

Neuwirth, Jos. Goldenkron in Böhmen. (Mitth. d. Central-Commiss., N. F., X, 4.)

Nicaise, A. Études et découvertes archéologiques. Les Cimetières gaulois dans la Marne. 8⁰, 7 p. Paris, imp. Hennuyer. (Extr. des Bull. de la Soc. d'anthropologie, séance du 17 avril 1884.)

Nolhac, de. Les collections d'antiquités de Fulvio Orsini. (Mélanges d'archéologie, IV, 3, 4.)

Nordhoff. Johann Christoph Rincklake. (Westdeutsche Zeitschr. f. Geschichte, III, 3.)

Notice sur les cloches de l'ancien doyenné de Blérancourt, qui comprenait dix-sept paroisses. 32⁰, 64 p. Saint-Quentin, imp. du Conservateur de l'Aisne.

Otte, H. Glockenkunde. Mit Holzschn. u. 2 lith. Taf. 2. verb. u. verm. Aufl. gr. 8⁰, VII, 220 S. Leipzig, T. O. Weigel. M. 6. —.

Pardiac, J. B. L'orthodoxie dans les Beaux-Arts. (Revue de l'art chrétien, N. S., II, 3.)

Petit, A. Recherches sur la découverte à Royat des substructions d'un établissement thermal gallo-romain. 8⁰, 20 p. avec grav. Clermont-Ferrand, imp. Thibaud.

Pietrogrande, G. Giuseppe Furlanetto e l'archeologia: memorie, ecc. 8⁰, 78 p. Padova, tip. Randi. L. 2. —.

Pilloy, J. Coupe gravée en verre trouvée à Abbeville. IVe Siècle. (Gaz. archéol., IX, 6, 7.)

— Le Trésor de Saint-Quentin. 8⁰, 14 p. Saint-Quentin, imp. Poette.

Poole. On „Arab Art". (Academy, 652.)

Portfolio. Volume for 1884. f⁰. London, Seeley. 35 s.

Portig, Gust. Zur Kunstgeschichte Aegyptens. (Blätter f. litterar. Unterhaltung, 38.)

Pottier. Fragment de stèle peint de Sunium. (Bullet. de corresp. hellénique, VII.)

Prunières. Tumuli des âges du bronze et du fer sur les causses lozériens. 8⁰, 9 p. Paris, imp. Chaix.

Puchstein, O. Die Schlangentopfwerferin im pergamenischen Altarfries. (Archäolog. Ztg., XLII, 3.)

Pulszky, Fr. Die Kupferzeit in Ungarn. Mit 149 Illustr. im Text. Deutsche Ausgabe. gr. 8⁰, 103 S. Budapest, Kilián. M. 3. —.

I

Puntoni, V. Studii di mitologia greca ed italica. I. Sulla formazione del mito di Ippolito e Fedra. 8⁰, VII, 167 p. Pisa, tip. Nistri e C.

Questionnaire archéologique, ou Mémento du touriste. Églises et Châteaux. 8⁰, 22 p. Clermont-Ferrand, Thibaud.

Rapport sur la situation de l'institut archéologique liégeois, pendant les années 1878—1883, faisant suite à ceux des treize années précédentes (1865—1877). 8⁰, 291 p. Liége, imp. Léon De Thier.

Rau, C. La Stèle de Palenqué du musée national des États-Unis à Washington. Trad. de l'anglais avec l'autorisation de l'auteur. 4⁰, 105 p. Lyon, imp. Pitrat aîné. (Extr. des Ann. du musée Guimet, t. 10.)

Reber, Frz. v. Geschichte der neueren deutschen Kunst. Nebst Excursen über die parallele Kunstentwicklung der übrigen Länder germanischen u. romanischen Stammes. Unter Mitwirkung von F. Pecht bearb. 2. Aufl. 3 Bde. gr. 8⁰, VI, 374; 382 u. 499 S. Leipzig, Haessel. M. 20. —.

Reinach. Les chiens dans le culte d'Esculape et les kelabim des stèles peintes de Citium. (Revue archéol., sept.)

Renaissance, über deutsche. (Allg. Kunst-Chron., VIII, 36.)

Renaissance und Dominikaner-Kunst. (Histor.-polit. Blätter, XCIII, 12.)

Renan. L'art japonais. (La nouvelle Revue, XXIX, 4.)

Réunion des sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne, du 15 au 19 avril 1884, 8e session. 8⁰, 448 p. Paris, Plon, Nouvrit et Cie.

Reusens. Éléments d'archéologie chrétienne. 2e édit., revue et augm. Tome Ier, 2e partie, illustrée d'une phototypie et de 347 grav. sur bois. gr. 8⁰, p. 273—576. Louvain, Ch. Peeters.

Richter, O. Scavi dei rostri del foro romano. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol., 6.)

Riehl, Berth. Geschichte d. Sittenbildes in der deutschen Kunst bis zum Tode Pieter Breughel d. Aelt. gr. 8⁰, VIII, 144 S. Stuttgart, Spemann. M. 2. 50.

Rohault de Fleury, G. Un reliquaire de la vraie croix. (Revue de l'art chrét., N. S., II, 3.)

Rolfe. The numerical principles of ancient Gothic art. (Antiquary, October.)

Ronchaud, L. de. Statues peintes et habillées chez les Grecs. (L'Art, XXXVII, 16.)

Rotta, P. Sulle sette basiliche stazionale di Milano. — San Vittore, detta Basilica Porziana (settima basilica): cenni storici ed illustrativi. 8⁰, 100 p. con 2 tav. Milano, tip. del Riformatorio Patronato.

Saint-Paul, A. Histoire monumentale de la France. 2e édit. 8⁰, 304 p. avec vign. Paris, Hachette et Cie. fr. 3. —.

Scarth. Recent Discoveries made at Aquincum in Hungary and some Roman Inscriptions recording the Conquest under Trajan. (Journ. of the British Archæol. Assoc., XL, 2.)

Schliemann, H. Meine neuen Ausgrabungen in Tiryns. (Unsere Zeit, 9.)

— The Palace of the Kings of Tiryns. (North American Review, December.)

Schneider, R. Ueber zwei unedirte griechische Bronzen. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. des A. Kaiserhauses, III. Bd., Wien 1885.)

Schnütgen. Matériaux pour servir à l'histoire des vases aux saintes-huiles. (Revue de l'art chrét., XXXIV, 4.)

Schönermark, G. Cardinal Erzbischof Albrecht von Brandenburg als Kunstfreund. (Allgem. Ztg., 260.)

Schrader, E. Zur Frage nach dem Ursprung der altbabylonischen Cultur. (Neue evang. Kirchen-Ztg., 29. — Revue critique, 29.)

Schreiber, Th. Der altattische Krobylos. (Mitth. d. deutschen archäol. Instit. in Athen, IX, 3.)

Schröder, O. Zu den Webstühlen der Alten. (Archäolog. Ztg., XLII, 3.)

Schuermans, H. Mille inscriptions des Vases de Grès dit Flamand. (Ann. de l'Acad. d'archéol. de Belgique, XXXIX, 1.)

— Objets étrusques d'Eygenbilsen (2e partie) (Bull. des comm. royales d'art et d'archéologie Nos 3—4, 1884, Bruxelles.)

Schulze, V. Das Marienbild in der mittelalterlichen Kunst. (Zeitschr. f. kirchl. Wissensch., 7.)

Sittl. Der Adler und die Weltkugel als Attribute des Zeus in der griechischen und römischen Kunst. (Jahrb. f. class. Philologie, XIV, Suppl. 1.)

— — — [Aus: „Jahrbücher für class. Philolog., 14. Suppl.-Bd."] gr. 8⁰, 51 S. Leipzig, Teubner. M. 1. 60.

Sogliano, A. Scoperte pompejane nel semestre gennaio-giugno 1884. (Archivio storico per le Provincie napoletane, anno IX, fasc. 2. Napoli.)

Solvay. De l'influence de l'art flamand sur les origines de l'art espagnol. (Bullet. des commiss. royales d'art, XXIII, 5, 6.)

Springer. Die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert. (Westdeut. Zeitschr. f. Geschichte, III, 3.)

Stefani, S. de. Sopra gli scavi fatti nella palafitta centrale del golfo di Peschiera ed in quella del Mincio: memoria. 8⁰, 40 p. con tav. Verona, tip. Franchini. (Del vol. LX, fasc. 1 degli Atti dell' Accad. d'agric., arti e commercio di Verona.)

Stier, H. Die deutsche Renaissance als nationaler Stil und die Grenzen ihrer Anwendung. (Deutsche Bau-Ztg., 72 ff.)

Stokes, Margar. Hades in art. (Art Journal, December.)

Stories of the Italian Artists from Vasari. By the Author of „Belt and Spur". With 16 Illustr. 8⁰, 302 p. London, Seeley. 5 s.

Strahl, Ed. Ritter v. Die Kunstzustände Krains in den vorigen Jahrhunderten. Eine culturhist. Studie. 8⁰, 54 S. Graz (Laibach, v. Kleinmayr & Bamberg). M. —. 50.

Studniczka, F. Zur Eule der Parthenos. (Archäol. Ztg., XLII, 3.)

Taillebois, E. Quelques mots sur les prétendues inscriptions des Convenae trouvées en Écosse; l'inscription tarbellienne du Vieux-Poitiers (Vienne). 8⁰, 16 p. et pl. Dax, imp. Justère.

Tissot. Quatrième rapport sur les missions archéologiques en Afrique. (Comptes rend. de l'Acad. des inscr. et belles-lettres, janv.—mars.)

Toytot, E. de. Un archéologue nivernais à Alexandrie. 8⁰, 7 p. Nevers, imp. Vallière. (Extr. du Bull. de la Soc. nivernaise des lettres, scienc. et arts.)

Truquage. (Blätter f. Kunstgewerbe, XIII, 10.)

Ubaghs, C. L'âge et l'homme préhistoriques et ses ustensiles de la station lacustre près de Maestricht. 2e édit. 8⁰, 90 p. et 2 pl. Liége, imp. H. Vaillant-Carmanne.

Vasari, G. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti. 8⁰, 632 p. Napoli, L. Chiurazzi. L. 4. —.

Vayra. Le lettere e le arti alla Corte di Savoia nel secolo XV. (Miscellanea di storia italiana, tomo XXII.)

Veludo, G. Monumento cristiano antico osservato nella basilica di S. Marco in Venezia. Con 1 tav. (Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, t. 2, serie VI, disp. 8a.)

Venturi, A. Di un insigne artista modenese del secolo XV. (Arch. stor. Italiano, 6.)

— — Les arts à la cour de Ferrare. Balthasar d'Este. (L'Art, XXXVII, 21.)

Veyries, A. Les Figures criophores dans l'art grec, l'art gréco-romain et l'art chrétien. 8⁰, XVII, 83 p. Paris, Thorin. fr. 2. 25.

Voss, G. Das jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. (Beiträge zur Kunstgeschichte, 8. Hft.) Mit 2 Taf. in Lichtdr. u. Holzschn. im Text. gr. 8⁰, V, 90 S. Leipzig, Seemann. M. 3. —.

Wagner, W. Archäologisches aus Mainz. (Deut. Bau-Ztg., 103 ff.)

Watkin. Autels romains découverts à Housesteads (Angleterre). (Bull. épigraphique, IV, 2.)

Wernicke, K. Orestes in Delphi. (Archäol. Ztg., XLII, 3.)

Wethered, Ch. Viollet-le-Duc, architecte et historien de l'art. (Encyclopédie d'architecture, III, sér. III, 9.)

Winckelmann, J. J. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei u. Bildhauerkunst. (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. u. 19. Jahrh. in Neudrucken herausg. von B. Seuffert, Nr. 20.) 8⁰, X, 44 S. Heilbronn, Henninger. M. —. 70.

Wirth. Zu Schleussinger's Abhandlung über Cäsar's Rheinbrücke. (Blätter f. bair. Gymnasialschulwesen, 9.)

Witte, J. de. L'expiation ou la purification de Thesée. (Gazette archéol., IX, 9—12.)

— — L. Munatius Plancus et le Génie de la ville de Lyon. (Gazette archéol., IX, 8, 9.)

Wolters, P. Beiträge zur griechischen Ikonographie. I. Anakreon, II. Hermarchos, III. Antiochos Soter. (Archäol. Ztg., XLII, 3.)

Wurmbrand. Ueber die vorgeschichtlichen Bronzen. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, 229.)

Zangemeister. Drei obergermanische Meilensteine aus dem 1. Jahrh. (Westdeutsche Zeitschrift f. Geschichte, III, 3 ff.)

II a. Nekrologie.

Abadie, Paul, Architekt in Paris. (Guillaume, W., Encyclopédie d'architecture, III, Ser. III, 9. — Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 43.)

Achard, Jean-Alexis, Landschaftsmaler in Grenoble. (Courrier de l'Art, IV, 41.)

Bastien-Lepage, Jules, Maler in Brüssel. (Courrier de l'Art, IV, 51.)

Berg, Albert, Landschaftsmaler u. Director des Museums der bild. Künste in Dresden. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 42.)

Bewer, Clemens, Maler in Bonn. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XIX, B. 43.)

Burger, Ludwig, Maler und Illustrator in Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 5. — Zeitschr. f. Kunst- u. Antiqu.-Sammler, II, 3.)

Busi, Luigi, Maler in Bologna. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 38.)

Castigliano, Alberto, Architekt in Mailand. (Deut. Bau-Ztg., 96.)

Calvi, Pietro, Bildhauer in Mailand. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 39.)

Catenacci, Hercule, Landschaftsmaler in Paris. (Revue de l'art franç., I, 7.)

Combarieu, Fréd. Charles, Bildhauer in Paris. (Jouin, Revue de l'art franç., I, 9. — Courrier de l'Art, IV, 30.)

Duchesne, M. l'abbé, ses travaux d'histoire et d'archéologie. 8⁰, 19 p. Nantes, imp. Forest et Grimaud. (Extr. de la Revue de Bretagne et de Vendée, juin 1884.)

Dürck, Friedr., Porträt- u. Genremaler in München. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 45. — Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 6.)

Dumont, Alb., Archäologe in Paris. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 9. — Revue critique, 39.)

Eberlein, Georg, Maler und Architekt in Nürnberg. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 41.)

Faustner, Leonhard, Glasmaler in München. (Allg. Ztg., 204, B.)

Ferstel, Heinr. Freih. v., Architekt. (Lützow, Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 1.)

Friedländer, Julius, Numismatiker. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, V, 3.)

Gedon, Lor., Bildhauer u. Decorateur. (Pietsch, L., Nord u. Süd, Juli.)

Gnauth, Ad., Architekt, Director d. Kunstgewerbeschule in Nürnberg. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 9.)

Hartmann von Franzenshuld, Ernst Edler v., Custos des kais. Münz- u. Antikenkabinets in Wien. (Kenner, Fr., Jahrb. d. kunsth. Sammlungen d. A. Kaiserhauses, III. Bd., Wien 1885.)

Jundt, Gustave, Maler in Paris. (Revue de l'art français, I, 7.)

Lacroix, Paul, le bibliophile Jacob. (Uzanne, Le Livre, V, 11. — Drujon, Ferd., ebendas. V, 12.)

Le Hir. François Lenormant; étude biographique. 8⁰, 98 p. Lyon, Vitte et Perrussel. (Extr. de la Controverse et le Contemporain.)

Makart, Hans. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 41 ff. — Beavington Atkinson J., Art Journal, Nov. — Eitelberger, R. v., Mitth. d. Oesterr. Museums, 230. — Pecht, Allgem. Ztg., B. 295. — Courrier de l'Art, IV, 41. — Neue evangel. Kirchen-Ztg., 44. — Allgem. Ztg., B. 281. — Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 45.)

Marcellin, Jean-Esprit, Bildhauer in Paris. (Rev. de l'art franç., I, 7. — Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 38.)

Martens, Theodor, Landschaftsmaler. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 5.)

Mercuri, Paul, Kupferstecher zu Bukarest. (Rev. de l'art français, I, 7.)

Moer, Jean Bapt. van, Maler in Brüssel. (Courrier de l'Art, IV, 50.)

Moulin, Hippolyte, Bildhauer in Paris. (Courrier de l'Art, IV, 51.)

Neumann, Ad., Kupferstecher in Leipzig. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XX, B. 10.)

Nordheim, Friedr. Aug., Bildhauer in Frankfurt. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 42.)

Osterwald, Georg, Maler in Köln. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 39.)

Pinchart, Alex., kgl. Archivar in Brüssel, Kunsthistoriker. (Guiffrey, Rev. de l'art franç., I, 8.)

Preyer, Joh. Wilh. (Kaula, Deutsches Kunstblatt, 19.)

Richard, Alfr. Pierre, Bildhauer in Paris. (Rev. de l'art franç., I, 7.)

Richter, Lud., Maler u. Illustrator in Dresden. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 37.)

Schestag, Franz, Custos der kais. Kupferstichsammlung in Wien. (Chmelarz, E., Jahrb. der kunsthist. Samml. des A. Kaiserhauses, III. Bd., Wien 1885.)

Schlüter, Karl, Bildhauer in Dresden. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 5.)

Thausing, Moritz, Prof. der Kunstgesch. an der Wiener Universität, Director der Albertina. (Laschitzer, Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 45. — Mühlbacher, Mittheil. des Instit. für österr. Geschichtsforschung, VI, 1.)

Vivo, Tommaso de, Maler in Neapel. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 9.)

Vries, Adriaan de, Kunstforscher, Director der Kupferstichsammlung am Rijks-Museum in Amsterdam. (Roever, Oud-Holland, II, 1.)

Wider, Wilh., Genremaler in Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 3.)

Zwengauer, Anton, Maler in München. (Allgem. Ztg., 204, B. — Zeitschrift f. bild. Kunst, XIX, B. 38.)

III. Architektur.

Allou, A. La Cathédrale et le Palais épiscopal de Meaux; extr. de la notice publiée en 1871. 12⁰, 53 p. avec vign. Meaux, Le Blondel. fr. —. 50.

Arendt, Ch. Monographie du château de Vianden. gr. f⁰, VI, 20 S. mit 21 Taf. in Heliogravure. Luxemburg, Bück. M. 20. —.

Arus, A. Una visita alla Cattedrale di Massa Marittima: cenno storici dimostrativo. 16⁰, 46 p. Massa Marittima, tip. Frat. Minucci. L. —. 50.

Asou, E. Notice sur le Palais de justice de Bruxelles. — Biographie de Jos. Poelaert. — Historique et description du palais. Plan du palais. 18⁰, 27 p. et 1 grav. Bruxelles, imp. E. D. Père. fr. —. 50.

Atz. Ruine Weinegg bei Bozen. (Mitth. d. Centr.-Commiss., N. F., X, 4.)

Baptisterium, ein neuentdecktes altchristliches. (Allg. evang.-luther. Kirchen-Ztg., 25.)

Basile, G. B. F. Curvatura delle linee dell' architettura antica, con un metodo per lo studio dei monumenti. Epoca dorico-sicula: studii e rilievi. 4⁰, 61 p. con un atlante di 16 tav. Palermo, tip. dello Statuta. L. 100. —.

Bérard, F. Étude historique et archéologique sur l'abbaye du Thoronet (Var). 8⁰, 43 p. et pl. Avignon, Seguin frères.

Berlin. Das Haus der technischen Hochschule zu Berlin in Charlottenburg. (Deutsche Bau-Ztg., 92.)

Berthelé, J. Architecture mérovingienne; la Date de la crypte de Saint-Léger à Saint-Maixent (Deux-Sèvres). 8⁰, 28 p. avec dessin. Tours, imp. Bousrez. (Extr. du Bull. monum., Nos 1 et 2, 1884.)

Bilderbogen, architektonische. Unter Mitwirkg. bewährter Fachmänner hersg. v. Wilh. Wicke. 1. Hft. f⁰. (10 Lichtdr.-Taf.) Gr.-Lichterfelde, Wicke. M. 2. —.

Birt, A. Das Hamburger Rathhaus, ein histor. Baudenkmal der Stadt. Projecte zum 600 jähr. Gedächtnisstage des ersten Hamburger Stadtbrandes, dargebracht am 8. Aug. 1884. Mit 12 Illustrationen in photolithogr. Reproduction. f⁰, 4 S. Hamburg, Boysen in Comm. M. 1. 50.

Boissoudy, A. de. La Sainte-Chapelle de Bourges. 8⁰, 195 p. et pl. Bourges, imp. Sire.

Braun, C. Aufnahmen vom Schloss Ysenburg zu Offenbach am Main. (Zeitschr. f. Bauwesen, VII, 6.)

Brethon, C. Notes historiques sur Saint-Georges-sur-Cher. 8⁰, 84 p. Tours, imp. Arrault et Cie.

Bulliat, A. M. Chartreuse et seigneurie du Val Saint-Martin de Sélignac, près de Bourg-en-Bresse. 8⁰, VI, 576 p. et grav. Paris, libr. de l'Oeuvre de Saint-Paul.

Butler, A. J. The Ancient Coptic Churches of Egypt. 2 vols. 8⁰, 800 p. London, Frowde. 30 s.

Cambray Digny, T. de. La facciata di S. Maria del Fiore: discorso. 8⁰, 12 p. Firenze, tip. succ. Le Monnier.

Canron, A. Le Palais des papes à Avignon, notice historique et archéologique. 3e édit., revue, modifiée et augmentée. 12⁰, 56 p. Avignon, Aubanel frères.

Cantón Salazar, L. Monografía historico-arqueológica del Palacio de los Conderstables de Castilla, más comunmente conocida por Casa del Cordón. 4⁰, 82 p. y 3 lám. Burgos, S. Rodriguez Alonso. 8 y 10.

Carocci, G. Il Mercato vecchio di Firenze: ricordi e curiosità di storia ed arte. Firenze, tip. della Pia Casa di Patronato. L. 2. 50.

Carré, J. B. E. Histoire du monastère de Notre-Dame d'Igny, de l'ordre de Citeaux, au diocèse de Reims, depuis sa fondation jusqu'à nos jours (1126—1884), avec grav. et pièces inédites. 8⁰, XXXVI, 633 p. Reims, Michaud.

Cathedral Churches of England and Wales, Descriptive, Historical, Pictorial. 4⁰, 290 p. London, Cassell. 21 s.

Cinci, A. Il palazzo del podestà di Volterra. 8⁰, 17 p. Volterra, tip. Maffei.

— — Memorie della chiesa-prioria di San Pietro in Volterra. 8⁰, 38 p. Volterra, tip. Maffei.

Cohausen. Die Erhaltung der Baudenkmäler, besonders der Wehrbauten. (Centralblatt der Bauverwaltung, 34.)

Colombo, A. Il palazzo e il giardino della Duchessa dal 1487 al 1760. (Arch. storico per le Provincie Napoletane, IX, 3.)

Crugnola, G. Dizionario tecnico d'ingegneria e di architettura nelle lingue italiana, francese, inglese e tedesca, compresovi le scienze, arti e mestieri affini. Vol. I, disp. 1a. 8⁰, 40 p. Torino, A. F. Negro. L. 1. 20.

Curzon, H. de. Notice archéologique sur l'église d'Iseure-les-Moulins. 8⁰, 24 p. avec 2 fig. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. du comité des trav. historiques. Archéol., N⁰ 3, 1884.)

Dartein, F. de. Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine. 4⁰, XV, 564 p. et atlas in f⁰. de 100 pl. Paris, Dunod.

Davies, C. T. A Practical Treatise on the Manufacture of Bricks, Tiles, Terra Cotta etc.; including Common, Ornamentally Shaped, and Enamelled Bricks, Terra Cotta, Flooring Tiles, and Art Tiles; comprising every important product of clay employed in Architecture etc. Illustr. by 228 Engravings and Plates. 8⁰. London, Low. 25 s.

Davys, O. An Historical and Architectural Guide to Peterborough Cathedral. 5th edit. 8⁰, 68 p. (Peterborough.) London, Simpkin. 1 s.

Dehio, G. u. G. v. **Bezold.** Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, historisch und systematisch dargestellt. (In 4 Lfg.) 1. Lfg. — Hierzu ein Bilder-Atlas v. 77 Taf. in Fol. gr. 8⁰, VIII, 200 S. Stuttgart, Cotta. M. 25. —.

Dehn-Rotfelser. Das ehemalige Cistercienser-Kloster Eberbach bei Yattenheim im Rheingau. (Centralblatt d. Bauverwaltung, IV, 32.)

Deininger, Joh. Das Jacobskirchlein in Hall in Tirol. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commiss., N. F., X, 4.)

Del Marmol, E. L'église Saint-Jacques à Namur. (Ann. de la Soc. archéolog. de Namur, t. XVI, 2e livr., 1883.)

Dohme, Rob. Barock- und Rococo-Architektur. (In 8 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (20 Lichtdruck-Tafeln). Berlin, Wasmuth. M. 20. —.

Ehrenberg, H. Die Marienburg u. ihre Wiederherstellung. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, 41 ff.)

Eichstätt. Die Restauration des Eichstätter Domes. (Histor.-polit. Blätter, XCIV, 10.)

Feigl, Herm. Altpersische Baukunst. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, X, 7 ff.)

Féraud, H. L'ancien château féodal d'Orange. 8⁰, 28 p. avec vue du château. Tours, imp. Bousrez. (Extr. des Compt. rend. du congrès tenu à Avignon par la Soc. franç. d'archéologie en sept. 1882.)

Fergusson's Parthenon and Temple of Diana. (The Quarterly Review, Juli.)

Fergusson. The formation of the English Palate. (Antiquary, December.)

Filangeri. Maestro Giovanni Mormando, organista ed architetto. (Arch. stor. per le prov. Napolitane, XI, 2.)

Florenz. Zur Baugeschichte u. zur Restauration von Or San Michele in Florenz. (Centralblatt f. Bauverwaltung, 44.)

Fontana, S. La chiesa dell' Araceli in Vicenza: notizie storiche. 8⁰, 33 p. Vicenza, tip. Rumor.

Franz, A. Holzkirche in Hotzendorf. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., X, 3.)

Fuller, A. W. Artistic Houses in Town and Country. With 76 Plates. New and enlarged edit. f⁰. (Boston.) London. 18 s.

Gladbach, E. G. Die Holzarchitektur d. Schweiz. 2. umgearb. u. verm. Aufl. Mit 111 in den Text gedr. Orig.-Zeichnungen. hoch 4⁰, III, 118 S. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 7. —.

Glynne. Notes on the Older Churches in the Four Welsh Dioceses. (Archæol. Cambrensis, 2.)

Gosset, A. Essai sommaire sur l'architecture religieuse, lecture faite à l'Académie nationale de Reims, le 4 avril 1884. 8⁰, 56 p. et pl. Reims, imp. Monce.

Grignon, L. Description et historique de l'église Notre-Dame en Vaux de Châlons, collégiale et paroissiale. 1er partie. Description. 8⁰, 151 p. et pl. Châlons-sur-Marne, Thouille.

Guleke, R. Der Dom zu Riga. (Baltische Monatsschrift, XXXI, 7.)

Gurlitt, C. Der Meister des Berliner Zeughauses. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 44.)

Henssimann, C. Zur Berechtigung d. Spitzbogenstils. (Archiv f. kirchl. Kunst, VIII, 10.)

Henrotte. Église de Saint-Nicolas en Glain. (Bull. de l'Inst. archéol. liégeois, t. XVII, 3e livr.)

Herrenalb, das Cistercienserkloster in Württemberg. (Archiv f. kirchl. Kunst, VIII, 8.)

Hirth, G. Die Ostfaçade des Augsburger Rathhauses. Ein nationales Monument Elias Holl's. Allen Deutschen ans Herz gelegt. Mit einer Ansicht in photograph. Lichtdr. f⁰, 6 S. München, Hirth. M. —. 50.

Jaloustre, E. Le Beffroi de Besse. 8⁰, 36 p. Clermont-Ferrand, Thibaud. (Extr. des Mém. de l'Acad. de Clermont.)

Jerichow. Die Klosterkirche von J. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 43a ff.)

Issel, H. u. J. Krusewitz. Der Façadenbau der französischen Renaissance. Eine übersichtliche Darstellung der schönsten Architekturmotive d. 16. u. 17. Jahrh. in Façadenentwicklungen, Schnitten, Thüren u. Portalen, Fenstern u. Lukarnen, Schornsteinen, Giebelausbildungen u. ornamentalen Details mit Massstäben u. einem illustr. Texte. 2.—4. Hft. f⁰. (à 4 Steintaf.) Leipzig, Scholtze. à M. 1. 20.

Kalesse, E. Ein Gartenhaus der Bischöfe von Breslau im 18. Jahrh. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, 10.)

Kaschau. Fundamentalbauten im Sanctuarium des Kaschauer Domes. (Ungar. Revue, 8.)

Keller-Leuzinger. Ein Besuch auf der Alhambra. (Nord u. Süd, 90.)

Klein, J. Die architektonische Formenlehre als Leitfaden zum Studium u. Unterricht der Renaissanceformen. Mit 200 Fig. auf 24 Taf. gr. 8⁰, IV, 87 S. Czernowitz, Pardini. M. 2. 80.

Klette, R. Die Schule der Architektur. Anleitung zur Entwicklung der Kunstform im Hochbau der Gegenwart. (In ca. 10 Hftn.) 1. Hft. Die Architektur der Wandungen. Mit 4 Farbendr.-Taf. u. 67 Holzschn. Imp.-4⁰, 12 S. Halle, Knapp. M. 4. —.

Köstlin, A. Der neue Hochaltar in der Kirche unserer Lieben Frau zu den Schotten in Wien. (Allg. Bau-Ztg., L, 1.)

Lachner, C. Die Holzarchitektur Braunschweigs. (Zeitschr. für bild. Kunst, XX, 3 ff.)

Lavanchy, J. M. Les Châteaux de Duin, le Château de Dérée. 8⁰, 122 p. Annecy, imp. Niérat et Cie.

Ledain, B. Notice historique et archéologique sur l'abbaye de Saint-Jouin de Marnes. 8⁰, 92 p. Poitiers, imp. Tolmer et Cie. (Extr. des Mém. de la Soc. des antiq. de l'Ouest, t. 6, 1883.)

Lefèvre, A. Les Merveilles de l'architecture. 6e édit. 18⁰, 375 p. avec 66 vign. Paris, Hachette et Cie. fr. 2. 25.

Leipzig. Das neue Gewandhaus in L. Architekten Gropius & Schmieden. (Deut. Bau-Ztg., 103 ff.)

Levot, P. L'Abbaye de Saint-Matthieu de Fine-Terre, ou de Saint-Matthieu (Finistère). 8⁰, 80 p. et pl. Brest, Lefournier.

Löhn-Siegel, A. Ein sächsischer Baumeister. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 96—97.)

Louis, Edm. Un peu d'esthétique et les résultats du concours d'architecture en 1884. (La Fédération artist., 41—44, 1884.)

Lübke, W. Der Dom von Aquileja. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F., X, 3.)

Luzi, E. La cattedrale basilica di Ascoli-Piceno. 16⁰, 16 p. Ascoli, tip. Cardi.

Martin, A. Le Château d'Arques. 8⁰, 15 p. avec une vue du château d'Arques au XIIe siècle. Paris, Hennuyer. fr. 1. —.

Martinengo Cesaresco, Count. Memorials of a Lombard country house. (Portfolio, October.)

Mausoleum, das, Ferdinands II. zu Graz. (Kirchenschmuck, XV, 8 ff.)

Mayerhöfer, A. Die Brücken im alten Rom [vor und nach Constantin] nebst einem Anhang über d. Trümmer- u. Inschriftenfund bei Ponte Sisto v. J. 1878. Mit 1 (lith.) Karte. 2. verm. Aufl. gr. 8⁰, XX, 117 S. Erlangen, Deichert. M. 3. —.

Mehlis, C. Die Heidelsburg bei Waldfischbach und ihre Denkmäler. Mit 3 Taf. u. mehreren Textzeichnungen. [Aus: „Bonner Jahrbüch."]. Lex.-8⁰, 27 S. Nürnberg, Schrag in Commiss. M. 2. —.

Melani, A. Architettura italiana. Parte I: Architettura pelasgica, etrusca, italo-greca e romana. 16⁰, XIII, 188 p. Milano, U. Hoepli. L. 2. —.

— Architettura italiana. Parte II: Architettura mediœvale, del Rinascimento, del cinquecento, barocco, del settecento e moderna. 16⁰, X, 217 p. Milano, Hoepli. L. 2. —.

Menges, C. Die Stiftskirchen auf dem Georgen- und dem Petersberge bei Goslar. (Deutsche Bau-Ztg., 98.)

Moldenschardt, H. Das Thaulow-Museum in Kiel. (Deutsche Bau-Ztg., 94.)

Mongeri, G. Archeologia: il castello di Milano; storia ed arte. 8⁰. Milano, Rebeschini e C. (Dalle Mem. del R. Istituto Lombardo.)

Montaiglon, A. de. Philibert Delorme. (Revue de l'art franç., I, 9.)

Müntz, E. Il palazzo di Venezia a Roma; trad. di Giov. Gatti. Roma, tip. Befani.

Notizie e iscrizioni della chiesa di santa Maria degli Angeli in Monza. 16⁰, 21 p. Monza, tip. Corbetta.

Ompteda, Ludw. v. Zwei Normannenschlösser. 1) Warwick Castle. 2) Haddon Hall. (Vom Fels zum Meer, November.)

Oppler, E. Architektonische Entwürfe. Profan- und Kultbauten, innere Einrichtungen, Decorationen, Möbel, kunstgewerbl. Gegenstände, Denkmäler etc. Veröffentlicht v. Ferd. Schorbach. (In 20—25 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (5 Taf. mit 1 Bl. Text.) Halle, Knapp. M. 4. —.

Palustre, L. L'ancienne cathédrale de Rennes, son état au milieu du XVIIIᵉ siècle d'après des documents inédits. 8⁰, 216 p. et pl. col. Paris, Champion.

Pay, J. de. Die Renaissance d. Kirchenbaukunst. Entwürfe zu Kirchen. gr. f⁰. (4 S. u. 30 Steintaf.) Berlin, Wasmuth. M. 25. —.

Petit, L. Guide du touriste dans l'église de Saint-Riquier. 18⁰, 72 p. Abbeville, Retaux.

Petrie. The Site of the Great Temple of San. (Academy, 632.)

Petrucci, P. La Loggia dei Mercanti (oggi „degli Uniti al Casino") in Siena: appunti storico-artistici. 8⁰, 16 p. e 4 n. n.

Petschnig, H. Die Burg Riggersburg in Steiermark. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Commission, N. F., X, 4.)

Pettau. Die Stadtpfarrkirche zu P. in Steiermark. (Kirchenschmuck, XV, 11 ff.)

Pöllnitz, P. v. Die römische Rheinbrücke bei Mainz. Ihr Ursprung und ihre Construction. Mit 2 Taf. Abbild. gr. 4⁰, 15 S. Mainz, Diemer. M. 1. 80.

Portig. Gottfried Semper und die Architektur der Gegenwart. (Unsere Zeit, 8. Heft.)

Priment. Die Klosterkirche in P. (Centralblatt der Bauverwaltung, 29ᵃ, 30.)

Pullian's Studies in Architectural Style. (Athenæum, 2969.)

Redtenbacher. Ueber verschiedene Baumeister der italienischen Renaissance. (Allgem. Bau-Ztg., L, 1.)

Rhoen. Die St. Salvator-Kapelle bei Aachen. (Zeitschr. d. Aachner Gesch.-Ver., VI, 1—3.)

Rocchi, A. La badia di Santa Maria di Grottaferrata. 16⁰, 200 p. con fotogr. e carta. Roma, tip. della Pace. L. 5. —.

Rogeron, L. Les Fortifications et la Tour de César de Provins, notice historique d'après les textes de MM. Ruffier, Rivot, Pasques, Opoix, Du Sommerard etc., et les manuscrits conservés à la bibliothèque municipale. 8⁰, 24 p. avec armoiries. Provins, Vernant.

Rogers, F. The Architect's Guide: being a Text-Book of Useful Information for Architects etc. 2nd edit. 8⁰, 350 p. London, Lockwood. 6 s.

Roman, J. Documents fixant la date de la construction des cathédrales d'Embrun et de Gap. 8⁰, 19 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 44.)

Ronschegg, V. Die alte Heiligen-Geist-Kirche in Aussee. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 34 ff.)

Rosa, G. Storia dell' architettura nella civiltà. 8⁰, 374 p. Milano, Quadrio. L. 5. —.

Rüter. Die kaiserl. Pfalz Domburg a. d. Elbe (Geschichtsblätter f. Stadt u. Land Magdeburg. XIX, 2.)

Rundschau, architektonische. Skizzenblätter aus allen Gebieten der Baukunst, herausg. v. Ludw. Eisenlohr u. Carl Weigle. 1. Jahrg. 1885. 12 Lfgn. f⁰. (1. Lfg. 8 autotyp. Taf. mit 1 Bl. Text.) Stuttgart, Engelhorn. à M. 1. 50.

Ruprich-Robert. Le chapiteau normand aux XIᵉ et XIIᵉ siècles. (Gazette archéol., 8, 9.)

Rziha, F. Beiträge zum Studium der Steinmetz-Zeichen. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., X, 3.)

Saint-Paul, A. Notre-Dame d'Étampes. (Gazette archéol., IX, 6, 7.)

Sarrazin u. Schäfer. Die neuesten Forschungen auf dem Gebiete der klassischen Architektur. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 34, 35.)

Schäfer. Westliche Thurmfront der Liebfrauenkirche in Chalons a. d. Marne. (Centralbl. für Bauverwaltung, 34.)

Schmidt, Frd. Das neue Wiener Rathhaus. Publicirt v. P. Bambach u. M. Grebner. (In 6 Hftn.) 1. Hft. f⁰. (11 Lichtdr.-Taf. mit 1 Bl. Text.) Wien, Administration der Wiener Bauindustrie-Ztg.

Schnerich, A. Bedeutung und Anlage der Musikempore unserer Kirchen u. deren Ausstattung. (Kirchenschmuck, XV, 9.)

Schönermark, G. Ein deutscher Campanile. Der rothe Thurm zu Halle a. S. (Deutsche Bau-Ztg., 58 ff.)

Sédille, P. L'architecture moderne à Vienne. (Gaz. des B.-Arts, août 1884 ff.)

Sepp. Die Felskuppel in Jerusalem. (Allgem. Kunst-Chronik, VIII, 47.)

Steche, R. Bauliches über die Albrechtsburg in Meissen. (Wissensch. Beil. der Leipziger Ztg., 76, 77.)

Steinbau, der rationelle. Deutsche Bauweise. Red.: E. H. Hoffmann. 1. Jahrg. April 1884 bis März 1885. 12 Nrn. ($1/2$ Bl. mit Illustr.) gr. 4⁰. Berlin. Leipzig, Scholtze. M. 1. 60.

Steinhauser, A. R. v. Ueber Kirchen u. Kirchenbau in Salzburg. Drei Vorträge, geh. im Frühjahre 1880, 1881 u. 1882 in der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde. [Aus: „Mittheilungen" dieser Gesellschaft.] 2. Aufl. gr. 8⁰, 164 S. Salzburg, Dieter. M. 4. —.

Thorp, W. H. An Architect's Sketchbook at Home and Abroad. 4⁰. London, Seeley. 42 s.

Turner, M. A. Monumentale Profanbauten, Palais, Villen u. Schlossgebäude. 1. Serie. 50 Tafeln. f⁰. (2 Bl. Text.) Berlin, Claesen & Co. M. 80. —.

Testamento di Jacopo Sansovino architetto del sec. XVI. 16⁰, 14 p. Venezia, tip. Frat. Visentini.

Ursprung des Backsteinbaues in den baltischen Landen. (Centralbl. d. Bauverwaltg., 44ᵃ, 45.)

Wiethase, H. Der Dom zu Köln. Herausg. mit historisch beschr. Text. Nach den photograph. Aufnahmen von Anselm Schmitz in Köln, in unveränderl. Lichtdr. hergestellt v. Römmler & Jonas in Dresden. (In 8 Lfgn.) 1. Lfg. gr. f⁰. (5 Taf. mit 2 Bl. Text.) Frankfurt a. M., Heller. M. 5. —.

Wilson, H. The isle of Walcheren. Middelburg. (Art Journal, August.)

Wimmer, F. Die ehemalige Stiftskirche in Spital am Pyrn. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., X, 4.)

Würzburg, Der Kreuzgang am Lusamgarten in. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 25.)

Zahn. Die Stiftskirche St. Nikolai in Aken a. d. Elbe. (Geschichtsblätter f. Stadt u. Land Magdeburg, XIX, 2 ff.)

IV. Sculptur.

Aubertin, C. Les Sépultures de l'église des Minimes à Beaune. 8⁰, 15 p. Beaune, imp. Batault. (Extr. des Mém. de la Soc. d'hist. d'archéol. et de littérature de l'arrondissement de Beaune, 1883.)

Babelon, E. Tête de nègre de la collection de Janzé. (Gazette archéol., IX, 6, 7.)

Bach. Die fürstl. württemberg. Epitaphien und Denkmale in der Stiftskirche in Stuttgart. (Württemb. Vierteljahrshefte, VII, 3.)

Baudot, A. de. La Sculpture française au moyen-âge et à la renaissance. Livr. 3 à 8 (fin). f⁰, 44 p. et 90 pl. Paris, Vᵉ Morel et Cie.

Bauzon, Louis. L'art flamand en Bourgogne au XIVᵉ siècle. Claux Sluter et le puits de Moyse. (L'Art, XXXVII, 17.)

Beckh-Widmanstetter, L. v. Die Grabdenkmäler der Keutschacher zu Maria-Saal in Kärnten. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commission, N. F., X, 3.)

Bergau, R. Der Bildschnitzer Veit Stoss und seine Werke. (20) Photographien von Joh. Hahn mit erklär. Beschreibung und Biographie des Künstlers. (Neue Ausg.) f⁰, 15 S. Nürnberg, J. L. Schrag. M. 30. —.

Bonnaffé, E. Le mausolée de Claude de Lorraine. (Gaz. des B.-Arts, octobre.)

Brunn, H. Ueber die kunstgeschichtliche Bedeutung der pergamenischen Gigantomachie. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, V, 3.)

Caloen, G. van. Les bas-reliefs de Maredsous. (Ann. de la Soc. archéolog. de Namur, t. XVI, 2ᵉ livr. 1883.)

Castelnau. Jehan Langlois, sculpteur du duc d'Épernon. (Revue de l'art franç., 7.)

Chénuau, A. Rapport sur la sculpture au musée Saint-Jean d'Angers et les dons de M. A. Giffard. 8⁰, 11 p. Angers, Germain et Grassin.

Dumont, A. Terres cuites orientales et gréco-orientales: Chaldée, Assyrie, Phénicie, Chypre et Rhodes. 4⁰, 39 p. Paris, Thorin.

Dupré, G. Thoughts in Art, and Autobiographical Memoirs. Translated from the Italian by E M. Peruzzi. 8⁰, 456 p. London, Blackwoods. 10 s. 6 d.

Fonrobert, R. Notice sur le monument de la place Thiers à Douai, inauguré le 20 janvier 1884. 8⁰, 48 p. Douai, imp. Dechristé père.

Germain, L. Monuments funéraires de l'église Saint-Etienne à Saint-Mihiel (1349—1856). 8⁰, 54 p. Bar-le-Duc, imp. Philipona et Cie.

— Un sculpteur normand d'origine lorraine. 8⁰, 8 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Gigantomachie, die, des Pergamenischen Altars. Skizzen zur Wiederherstellung derselben, entworfen von Alex. Tondeur, erläut. von Ad. Trendelenburg. gr.-f⁰. (6 Lichtdr.-Taf.) Mit Text. Lex.-8⁰, XX, 76 S. mit eingedr. Fig. u. 2 Lichtdr.-Taf. Berlin, Wasmuth. M. 24. —.

Gourdon. La Vénus de Milo. (Revue internat., III, 4.)

Guiffrey, J. Jean Cousin. (Revue de l'art français, 4.)

— Maîtres sculpteurs parisiens en 1641. (Revue de l'art franç., 7.)

Haltenhof. Die neuesten Versuche polychromer Plastik in der Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz zu Dresden. (Deutsch. Kunstblatt, 24.)

Heinrich, W. Christian Rauch und seine Schüler Ernst Rietschel und Friedrich Drake. Mit 3 (Holzschn.-)Portr. gr. 8⁰, 144 S. Basel, Riehm. M. 2. —.

Hildebrand. Die „männliche Figur" von H. (Allgem. Ztg., B. 332.)

Hoffmann, A. Holzsculpturen in Rococo. 1. Serie. 30 Photogr. auf Carton. (In 3 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰, 10 Bl. Berlin, Claesen & Co. M. 12. 50.

Kalb. Zur Laokoongruppe. (Blätter f. d. baier. Gymnasialschulwesen, XX, 6—7.)

Kuhnert, E. Statue und Ort in ihrem Verhältnisse bei den Griechen. Eine archäol. Untersuchung. [Aus: „Jahrbücher f. class. Philol., 14. Suppl.-Bd."] gr. 8⁰, 128 S. Leipzig, Teubner. M. 2. 40.

Kuntze, J. E. Die Farbe in der Sculptur. (Wissensch. Beil. d. Leipziger Ztg., 56, 57 ff.)

Lange, K. Zur Parthenos. (Archäol. Ztg., XLII, 2.)

Lasteyrie, R. de. Vierge en bois sculpté provenant de Saint-Martin-des-Champs. (Gazette archéol., IX, 9—12.)

— Vierge en ivoire de la collection Bligny. (Gazette archéol., IX, 8, 9.)

Manno, A. Due insigni monumenti d'arte eretti in Torino nella chiesa parochiale dei santi Pietro e Paolo, brevemente descritti. 16⁰, 31 p. Torino, tip. Paravia.

Métais, C. Le Temple Saint-Jean-des-Aizes et ses tombeaux, commune de Villavard (Loir-et-Cher.) 8⁰, 16 p. Vendôme, imp. Lemercier et fils. (Extr. du Bull. de la Soc. archéol., scient. et littéraire du Vendômois.)

Michelet. Die Venus von Milo. (Vossische Ztg., Sonntagsbeil., 38, 39.)

Molinier, E. Bas-relief de Luca della Robbia à Peretolo près de Florence. (Gazette archéol., IX, 9—12.)

Monkhouse, C. Desiderio da Settignano. (Portfolio, October.)

Montaiglon, A. de. Jean Goujon et la vérité sur la date et le lieu de sa mort. (Gazette des B.-Arts, novemb. ff.)

Nationaldenkmal, das, auf dem Niederwald. Mit Text von F. Hey'l. [Neudruck-Ausg. der Festnummer der Leipz. Illustr. Ztg.] f⁰, 3 S. mit 8 Holzschn.-Taf.) Frankfurt a. M., Gestewitz. M. 1. 20.

Necker, M. Heinrich Fuss. (Allg. Kunst-Chron., VIII, 46, 47.)

Nordhoff, J. B. Der Erzgiesser Herman Vogel. (Archiv f. kirchl. Kunst, VIII, 11.)

Palustre, L. Le Tombeau di Guillaume Guéguen à la cathédrale de Nantes. 8⁰, 10 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 44.)

Pisano's, Giovanni, Kanzel im Dom von Pisa. (Archiv f. kirchl. Kunst, VIII, 10.)

Placci. Giovanni Dupré's Autobiography. (Academy, 646.)

Quack. Fransche beeldhouwers (Dubois, Chapu en Mercier). (De Gids, November.)

Riess, C. Grabmonumente. Eine Sammlung von Grabsteinen, Stelen, Grabkreuzen, Obelisken etc.

in verschiedenen Stilarten, entworfen und gezeichnet. (In 10 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. f⁰. (à 5 Lichtdrucktaf.) Stuttgart, Wittwer. M. 3. 60.

Rondot, N. Les Sculpteurs de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle. gr. 8⁰, 79 p. Paris, Charavay fr. (Extr. de la Revue lyonnaise, 1884.)

Rosenberg, David d'Angers. (Grenzboten, 34.)

— Adolf Hildebrand's Werke in Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 4.)

Roulliet, A. Michel Colombe et son œuvre. 8⁰, 76 p. Tours, imp. Rouillé-Ladevèze. (Extr. des Ann. de la Soc. d'agriculture, sciences, art et belles-lettres du départ. d'Intre-et-Loire, 1884.)

Salinas. All' articolo sulla statua di Carlo II modellata da Giacomo Serpotta. (Archiv. stor. Siciliano, N. S., IX, 1, 2.)

Saloman, G. Ueber die Plinthe der Venus von Milo. Eine archäolog. Untersuchung. gr. 8⁰, 41 S. Stockholm. (Leipzig, Brockhaus.) M. 1. —.

Schweiger, Georg. (Zeitschr. f. Kunst- u. Antiq.-Sammler, II, 1.)

Sepp. Die Kunstschätze von Olympia und Pergamon. (Zeitschr. d. Kunstgewerbe-Vereins in München, 9—10.)

Thirion, H. Les Adam et Clodion. gr. 4⁰, 416 p. avec 75 grav.; dont 15 pl. hors texte tirées en couleurs et or. Paris, Quantin. fr. 50. —.

Trautmann, Fr. Zur Erinnerung an Ludwig Schwanthaler. (Allg. Ztg., 201.)

Trendelenburg, A. Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars. Ein Vortrag. Mit 2 Lichtdr.-Taf. 8⁰, 39 S. Berlin, Gärtner. M. 1. 20.

Udny, S. Jean Goujon. (Portfolio, August ff.)

Weber, A. Leben und Werke des Bildhauers Dill Riemenschneider. Mit 5 Abbildgn. gr. 8⁰, VIII, 39 S. Würzburg, Wörl. M. 1. —.

Zimmern, H. Die moderne italienische Bildhauerkunst. (Westermann's Monatshefte, August.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Aitchison, G. Marble and marble mosaik. (Art Journal, November.)

Arundel society. First ann. publ. 1884. Angels in Adoration, from a Fresco by Benozzo Gozzoli in the Riccardi Chapel. Florence. Copied by E. Kaiser. Chromolithogr. by Fr. Frick. Berlin. gr. f⁰.

Arundel society. Second publ. 1884. The Supper and Miraculous Vision of S. Dominick and his Brethren. From a Fresco by Fra Bartolommeo and A. G. Sogliani in the Convent of S. Mark at Florence. Copied by E. Kaiser. Chromolith. by Fr. Frick, Berlin. gr. f⁰.

Baisch. Arnold Böcklin. (Westermann's Monatshefte, August.)

Bayet. Notes sur le peintre byzantin Manuel Panélinos et sur le guide de la peinture du moine Dénys. (Revue archéol., mai—juin.)

Beaurepaire, E. de. Les Fresques de Saint-Michel de Vaucelles. 8⁰, 32 p. et 3 pl. Caen, imp. Le Blanc-Hardel.

Beaver, A. The painters-stainers' company. (Portfolio, September.)

Bergmann, H. Ueber ein Gebetbuch mit Miniaturen aus dem XV. Jahrhundert. (Mitth. d. Central-Commiss., N. F., X, 4.)

Bigot, C. Raphael and the Villa Farnesina. Translated from the French by M. Healy (Mme C. Bigot). With 15 Illustr. 4⁰. London, Paul.

Bildercyclus, ein alter, über das Leben der hl. Elisabeth. (Histor. polit. Blätter, XCIV, 11.)

Bode, W. Leonardo's Altartafel: die Himmelfahrt Christi. (Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, V, 4.)

Bredius, A. De schilder Adriaen Cornelisz van Linschoten. (Oud Holland, II, 2.)

— Drie weinig bekende kunstenaars: de schilder Carel Hardy: de schilder Christian Jansz Striep; de schilder Abrah. Uylenborgh. (Oud Holland, III, 3.)

— Seltene Niederländer d. XVII. Jahrhunderts. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 11.)

— De Geschiedenis der Hollandsche Schilderschool. (De Gids, September.)

Buchanan, R. Pictorial Works. With Portrait of the Author. 8⁰, 540 p. London, Chatto. 7 s. 6 d.

Carsten's Werke. Hrsg. v. Herm. Riegel. 2. u. 3. Bd. qu-f⁰. 2. 36 Taf. in Stichen v. W. Müller, H. Merz, L. Schulz u. Lithographien von G. Koch. 28 S. 1874. Nr. 24. — 3. Der Argonautenzug. 11 Taf. in Kpfdr., 13 Taf. in Lichtdr., nebst einem Bildniss von Carsten, gest. v. J. A. Koch. III, 24 S. Leipzig, A. Dürr. M. 20. —.

Castan, A. Les Origines et la Date du Saint Ildefonse de Rubens. 8⁰, 95 p. Besançon, imp. Dodivers et Cie.

Cavalcaselle, G. B. e **J. A. Crowe**. Raffaello, la sua vita e le sue opere. Vol. I. 8⁰, XI, 415 p. con incis. Firenze, succ. Le Monnier. L. 10. —.

Chmelarz, Ed. Das Diurnale oder Gebetbuch d. Kaisers Maximilian I. (Jahrb. d. kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. III. Bd. Wien 1885.)

Conway, W. M. A votive madonna painting in the collection of Charles Buttler Esq. (Art Journal, November.)

Correggio. Did Correggio paint on Copper. (Academy, 647.)

Dahlke, G. Das Dreikönig-Bild zu Mitter-Olang. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., N. F., X, 3.)

Dargenty, G. La décoration du Panthéon. (Courrier de l'Art, IV, 37.)

Dietrich, C. Zwei unbekannte Werke d. Malers C. Dietrich. (Zeitschr. f. Museologie, VII, 15.)

Dozy, Ch. M. Pieter Codde, de schilder en de dichter. (Oud Holland, II, 1.)

Dubufe fils. Meissonier. (La nouvelle Revue, novembre.)

Dürer. A. Dürer's Tagebuch der Reise in die Niederlande. (Histor.-polit. Blätter, XCIV, 10.)

Van Dyck. Un nouveau Van Dyck au Musée d'Anvers. (La Fédération artistique, 41—44, 1884. Bruxelles.)

Eisenmenger, A. Zwölf decorative Medaillons im k. k. österreichischen Museum f. Kunst u. Industrie in Wien. Nach den Compositionen gezeichnet v. H. Bürkner, in Holz geschn. v. E. Riewel. Mit Text v. Osk. Berggruen. [Aus: „Die graph. Künste".] f⁰. (12 Bl., nebst 4 S. Text m. radir. Portr.) Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. M. 6. —.

Ephrussi, Ch. La mosaïque de l'abside du Panthéon à Paris. (Gaz. des B.-Arts, octobre.)

— A propos d'Adriaen Brouwer. (Gazette des B.-Arts, octobre ff.)

Faelly, E. Bibliografia Mazzolina (cioè, di Francesco Mazzola, detto il Parmigianino). 16⁰, 35 p. Parma, Battei. L. 1. —.

Falgairolle, E. La Mosaïque d'Admète, decouverte à Nîmes le 20 déc. 1883. 8⁰, 7 p. avec dessin. Tours, imp. Bousrez. Extr. du Bull. monumental, 1884.)

Ferretti, C. Memorie storico-critiche dei pittori anconitani dal XV al XIX secolo. Ancona, A. G. Morelli.

Fischbach, Fr. Rafael und Cornelius. Vortrag zur Feier d. Centennariums geh. gr. 8^0, 46 S. Basel, Schwabe. M. 1. —.

Forbes Robertson, J. George Jamesone, the Scottish limner. (Art Journal, December.)

Frankfurt. Die polychrome Ausschmückung d. Kaiserdoms in F. (Hist.-polit. Blätter, XCIV, 7.)

Gehring, Rud. Ornamentale Malereien vom k. Schloss Trausnitz b. Landshut in Bayern, aufgenommen u. autogr. Skizzen im Massstab $^1/_8$ der Natur, Details in Naturgrösse. gr. Fol. (49 Bl. mit 3 S. Text.) Landshut, Thomann. M. 12. —.

Ginoux, C. Une grande œuvre ignorée de Pierre Mignard. 8^0, 10 p. Toulon, imp. du Var.

Giron, L. Mémoire sur les peintures murales du département de la Haute-Loire, du XIIe au XVe siècle, lu à la réunion des sociétés savantes à la Sorbonne, séance du 18 avril 1884. 8^0, 19 p. Le Tuy, imp. Freydier.

Granberg, Olof. Pieter de Molijn och sparen of hans konst. Stockholm, Gernand 1883.

Grands peintres français et étrangers. Ouvrage d'art publié avec le concours des maîtres; texte par les principaux critiques d'art. 1ere à 9me partie. f⁰. Paris, Launette. (L'ouvrage se composera de 8 parties. Prix compl. 320 fr. —.)

Grimm, H. Raphael's Ruhm in vier Jahrhunderten. (Deutsche Rundschau, October.)

Guiffrey, J. J. Date du décès de François Clouet. Le testament et les enfants. (Revue de l'art franç., 1, 8.)

— Jul. Le peintre Antoine Giroust. (Revue de l'art franç., 3.)

Halkett, R. John R. Reid. (Art Journal, Sept.)

Heath, R. Jules Breton, painter and poet. (Art Journal, October.)

Hucher, E. Restauration des vitraux de l'église de Sobre-le-Château (Nord). 8^0, 15 p. avec dessins. Tours, imp. Bousrez. (Extr. du Bull. monum., 1883.)

Hymans, Henri. Joachim Bucklaer. (L'Art, XXXVII, 16.)

— Henri van Steenwyck. (L'Art, XXXVII, 19.)

— Pierre Aertsen. (L'Art, XXXVII, 18.)

— Le réalisme, son influence sur la peinture contemporaine. 4^0, 71 p. Bruxelles, imp. F. Hayer. (Extr. du tome XLV des Mém. de l'Acad. royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, 1884.)

Jessé-Charleval, de. La Statue de Notre-Dame de Confession, histoire et iconographie. 8^0, 16 p. et pl. Marseille, imp. Olive. fr. —. 50.

Jessel, L. Glasmalerei und Kunst-Verglasung, unter Mitwirkg. v. bedeut. Malern u. Architekten. 60 Quart-Taf. m. Text. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4^0. (10 Taf. m. 2 Bl. Text.) Berlin, Claesen u. Comp. M. 7. 50.

Jouin, H. Les portraits d'artistes français à la Villa Médicis. (Revue de l'art franç., 4 ff.)

Justi, C. Peter de Kempeneer, genannt Maese Pedro Campaña. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, V, 3.)

Keim, A. Nochmals die Arkadenfrage (München). Zugleich ein Beitrag zur Geschichte d. Wandmalerei. (Allgem. Ztg., 190 ff. B.)

Kügelgen. Ein historisch-archäologisches Gemälde G. v. K. zum J. 1814. (Wissensch. Beil. d. Leipziger Ztg., 78, 79.)

Kunst und Künstler des 19. Jahrh. Biographien u. Charakteristiken. Unter Mitwirkg. v. Fachgenossen hrsg. v. Rob. Dohme. Mit eingedr. Holzschn. 16. Liefg. (Joseph Anton Koch von Th. Frimmel.) hoch 4^0, 32 S. m. 1 Radirg. Leipzig, Seemann. M. 1. 50.

— — — 17. Lfg. (Jean-Auguste-Dominique Ingres v. A. Schmarsow.) hoch 4^0, 44 S. Leipzig, Seemann. M. 1. 50.

Mc Laughlin, M. L. Suggestions to China Painters. 16^0, 96 p. London, Lockwood. 5 s.

Lecoy de La Marche, A. Les Manuscrits et la Miniature. 8^0, 359 p. avec 107 fig. Paris, Quantin. 3 fr. 50 c.

Lefort, L. Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie, et Mélanges archéologiques. 18^0, IV, 289 p. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Lequime, L. L'œuvre de Meissonier. (Revue générale, août 1884. Bruxelles.)

Lucot. Les Verrières de la cathédrale de Châlons en général et plus particulièrement les verrières des collatéraux. 8^0, 16 p. Châlons-sur-Marne, imp. Thouille.

Madrazo, P. de. Viaje artistico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España, desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid. Fotograb. de Laurent, Joarizti y Mariezcurrena. 4^0, 317 p. tela con plancha. Barcelona, Daniel Cortezo y Comp. 16 y 20.

Mander, C. van. Le Livre des peintres. (1604.) Traduction, notes et commentaires, par H. Hymans. T. 1. 4^0, 421 p. et 38 grav. Paris, Rouam. fr. 50. —.

Maxe-Werly, L. Les Vitraux de Saint-Nicaise de Reims. 8^0, 8 p. et pl. Paris, Imp. nat. (Extr. du Bull. du comité des travaux hist., n⁰ 2, 1884.)

Meli. Su i pittori che lavorarono nella cappella di S. Cristina nell' ultimo anno del secolo XVe sulla S. Cecilia, unico quadro che oggi esiste. (Archiv. stor. siciliano, N. S., IX, 1, 2.)

Méliot, A. Apollon et Marsyas, le nouveau Raphaël du Louvre. 4^0, 30 p. et 2 grav. Paris, Rouam.

Menzel's „Piazza d'Erbe" in Verona. (Gegenwart, 25.)

Michel, E. Les Audran, peintres et graveurs. 8^0, 24 p. Orléans, Herluison. (Extr. des Ann. de la Soc. hist. et archéol. du Gâtinais.)

Mignaty. Le Corrège, sa vie et son œuvre. (Revue internationale, IV, 1.)

Minghetty. Die letzte Periode Raffael's (1517 bis 1520). (Deutsche Revue, Juli.)

Molmenti, P. G. Lo statuto dei pittori veneziani nel secolo XV. 8^0. Venezia, tip. dell' Emporio.

Monkhouse. The New Matteo da Siena in the National Gallery. (Academy, 639.)

Montaiglon, A. de. Eustache Lesueur. (Revue de l'art. franç., 7.)

Müntz, E. Jacopo Bellini et la renaissance dans l'Italie septentrionale d'après le recueil récemment acquis par le Louvre. (Gaz. des B.-Arts, octobre ff.)

Muther, R. Hans Burgkmair. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, 11 ff.)

Nattier. Un tableau de N. (Courrier de l'Art, IV, 29.)

Necker, M. Edmund von Wörndle. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 36.)

Palmer, A. H. The story of an imaginative painter. (Portfolio, August.)

Pancini, D. I dipinti della chiesa di Carlinos: Cenni. 8^0, 17 p. Udine, tip. del Patronato.

Parrocel, E. Joseph Parrocel. (Revue de l'art. franç., 6.)

Pecht. Die deutsche Historienmalerei der Zukunft. (Gegenwart, 49.)

Peladan, J. Introduction à l'Histoire des peintres de toutes les écoles depuis les origines jusqu'à la renaissance. Accompagné du portrait des peintres et de la reproduction de leurs chefs d'œuvre. (Pinacographie des œuvres existantes et des œuvres perdues de chaque maître.) Quattrocentisti. École florentine: l'Angelico. 4⁰, 32 p. et 11 grav. Paris, Loones.

Pompeji. Ein biblisches Bild in Pompeji. (Allg. evang.-luth. Kirchenzeitung, 26.)

Port, C. Requête du peintre Jean François Bérot. (Revue de l'art franç., 3.)

Preisigke. Altägyptische Malerei u. Zeichnung. (Zeitschr. f. allgem. Gesch., 11.)

Quack. Fransche landschapschilders. (De Gids, October.)

Raphael. Sopra un preziosissimo quadretto col monogramma di Raffaello Sanzio d'Urbino, trovato a Savona (Liguria) dal pittore A. Giordano da Nizza Marittima. 4⁰, 9 p. Genova, tip. Martini.

Raphaël. Le mariage de la Vierge. (Bull. des comm. royales d'art et d'archéologie, 23e année, Nos 1, 2.)

Regnet, C. A. Ferdinand Wagner's Bilder für den Jagdsaal der „Drachenburg". (Allg. Kunstchronik, VIII, 27 ff.)

— Adolf Lüben. (Allg. Kunstchronik, VIII, 33.)

Rembrandt-Galerie, hrsg. v. Alfr. v. Wurzbach. Eine Auswahl v. 100 Gemälden Rembrandt's, nach den vorzüglichsten Stichen, Radirgn. u. Schwarzkunstblättern in unveränderl. Lichtdr. ausgeführt v. Mart. Rommel & Co. 60 Blätter in gr. Fol. u. 40 Text-Illustr. Mit Textbd. (In 20 Lfgn.) 1. Lfg. gr. Fol. (3 Bl. in gr. Fol. m. Text in hoch 4⁰, 8 S. m. 2 Lichtdr.) Stuttgart, Neff. M. 3. —

Renan. La mosaïque de Hammam-Lif, nouvelles observations. (Revue archéol., mai—juin.)

— Ary. Joseph de Nittis. (Gaz. des B.-Arts, novembre.)

Robertson, H. R. The Art of Painting on China. With a Chapter on Terra Cotta. Painting in Oil, and Water Colour. With Illustr. 12⁰, 56 p. London, Winsor a. N. 1 s.

Rocca. Tre tele di Andrea Carrera in Alcamo; nuovi documenti sul pittore Giuseppe Carrera. (Archivio stor. siciliano, N. S., IX, 1, 2.)

Roehrich. Un peintre des Alpes. (Revue chrétienne, 9.)

Roever, N. de. Rembrandt's sterfhuis. (Oud Holland, II, 2.)

Rosenberg, A. Die neuesten monumentalen Malereien in Preussen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 1.)

Rousseau, J. Holbein. (L'Art XXXVII, 17 ff.)

Salvisberg, P. Kunsthistorische Studien. 2. Hft. Die französische Wandmalerei. Ihre Entwicklung seit den ältesten Zeiten bis auf die gegenwärt. Malereien im Pantheon zu Paris. Anh.: Weiteres üb. die Gründg. e. deutsch-schweizer. Ateliers m. Auskunftsstelle u. Lesezimmer für junge Architekten, Künstler. Kunstforscher u. Techniker in Paris. (S. 65—138.) gr. 8⁰. Stuttgart, Bonz' Erben. M. 3. —

Schaufuss, L. W. Italienische u. niederländische Technik in der Malerei. (Zeitschr. für Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, I, 19.)

Schmarsow, A. Das Abendmahl in S. Onofrio in Florenz. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, V, 3.)

Schmidt, L. Collection de tableaux anciens du prince Philippe van der Leyen. (La fédération artistique, 28, 31.)

Smith, G. W. Painting, Spanish and French. 8⁰, 246 p. London, Low. 5 s.

Solvay, L. Petite histoire des grands peintres. Antiquité, École italienne. 12⁰, 122 p. avec nombreuses grav. dans le texte. Bruxelles, libr. Office de publicité. fr. —. 60.

Springer, A. Die Genesisbilder in d. Kunst des frühen Mittelalters m. besond. Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch. [Aus: „Abhandlungen d. k. sächs. Gesellschaft d. Wissensch."] Mit 2 (lith.) Taf. Lex.-8⁰, 71 S. Leipzig, Hirzel. M. 4. —.

— J. Ein Skizzenbuch des Marten Hemskerk. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlgn. V, 4.)

Stephens, F. G. William Davis, landscape painter of Liverpool. (Art Journal, November.)

Stiassny, R. Altes Fresco in Maria-Saal. (Allg. Kunstchronik, VIII, 36.)

Tizian's Madonna der Familie Pesaro. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 38.)

Unger, J. H. W. Adriaan Brouwer te Haarlem. (Oud Holland, II, 3.)

Urbani de Gheltof, G. M. I miniatori di San Marco. 8⁰. Venezia, tip. dell' Emporio.

Vaillant, V. J. Notes boulonnaises; deux peintres boulonnais: Baudren Yvart (1610—1690), Joseph Yvart (1649—1728). 8⁰, 108 p. Boulogne-sur-Mer, imp. Simonaire et Cie.

Valentin, V. Cornelius u. d. Weltgericht. (Grenzboten, 37.)

Vilanova y Pizcueta, F. de. Biografía de Juan de Juanes, su vida y obras, sus discipulos é influencias. 8⁰, 102 p. Valencia, P. Aguilar. 4 y 5.

Visconti Venosta, E. Una nuova critica dell' antica pittura italiana. (Nuova Antologia, fasc. XII.)

Vries, A. de u. N. de **Roever.** Rembrandt. Bijdragen tot de geschiedenis van zijn laatste levensjaren. (Oud Holland, II, 2.)

Wallis, H. Castelfranco and its altar-piece by Giorgione. (Art Journal, August.)

Weale. Miniature Art in the Netherlands. (Academy, 644.)

Welcker. Der Schädel Rafael's und die Rafaelporträts. (Archiv f. Anthropologie, XV, 4.)

Wie die Schweizer Glasmalerei in Schwung kam. (Blätter f. Kunstgewerbe, XIII, 7.)

Wolff, A. Meissonnier et son œuvre. (La fédération artistique, 28—31.)

Wright. Recently Discovered Fresco at Patcham Church, Sussex. (Journ. of the British Archæological Association, XL, 2.)

Yriarte, Ch. Les portraits de Lucrèce Borgia, à propos d'un portrait récemment découvert. (Gaz. des B.-Arts, septembre ff.)

Zerbi, L. Illustrazione della vetriera di San Giovanni Damasceno nel Duomo di Milano, ritratta in 35 fotogr. 4⁰, 11 p. Milano, tip. Sociale E. Reggiani e C.

Zimmermann, R. S. Erinnerungen eines alten Malers. Seinen Söhnen Ernst u. Alfred erzählt. gr. 8⁰, VII, 272 S. München, Bassermann in Comm. M. 4. —.

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Albanès, J. H. Armorial et sigillographie des évêques de Marseille, avec des notices historiques sur chacun de ces prélats. 4⁰, XV, 204 p. avec fig. Marseille, imp. Olive.

Amberg. Der Medailleur J. K. Hedlinger. (Geschichtsfreund, XXXIX.)

Babelon. Classement chronologique et iconographie de quelques monnais de la fin de la République romaine. (Rev. numismat., IIIe sér., II, 4.)

Bahrfeldt, M. Les deniers de la République romaine à bords dentelés dits: Nummi serrati. (Bull. mensuel de numismat. et d'archéologie N⁰ 8—10, 1884, Bruxelles.)

— Zur Numismatik der römischen Republik. (Zeitschr. f. Numismatik, XII, 2.)

Barthélemy et Chassaing. Association monétaire entre Yves, prieur de Souvigny et Agnès dame de Bourbon. (Revue numismat., IIIe sér., II, 4.)

Blancard, L. Les Trois sens du mot „denarius" dans les lois barbares et les capitulaires de Charlemagne. 8⁰, 14 p. Marseille, imp. Barlatier-Feissat père et fils.

Bouclet de Préville, G. Ordres de chevalerie, costumes et médailles chez tous les peuples du monde depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. 4⁰, 21. Saint-Omer, imp. D'Homont.

Boutkowski. Monnaies grecques inédites. (Rev. numismat., IIIe sér., II, 4.)

Carew-Hazlitt. The Coins of Venice. III. (Antiquary, Juli.)

Castan, A. Les origines de la chevalerie franc-comtoise de Saint-Georges. 8⁰, 16 p. Besançon, imp. Dodivers et Cie. (Extr. des Mém. de la Soc. d'émulation du Doubs, 1883.)

Catalogo della Collezione „Amilcare Ancona" di Milano. Monete romane consolari ed imperiali; monete bisantine e delle Zecche medioevale e moderne. 8⁰, VIII, 345 p. con tav. Milano, tip. L. di Giac. Pisola.

Catalogo delle opere araldiche, genealogiche, biografiche e storiche manoscritte e stampate, componenti l'Archivio araldico Vallardi. 2a ediz. 8⁰, 27 p. Milano, tip. Boniardi-Pogliani.

Catalogo della Collezione „Angelo Remedi" di Sarzana. Monete romane consolari ed imperiali delle zecche italiane medioevale e moderne; e medaglie. 8⁰, XI, 361 p. con tav. Milano, tip. L. di Giac. Pirola.

Catalogue de médailles, monnaies et jetons en vente aux prix marqués, chez Dupriez. N⁰ 3. 18⁰, 61—76 p. Bruxelles.

Clericus, L. Das Wappen der Stadt Magdeburg. gr. 4⁰, 19 S. mit chromolith. Titel u. 4 Steintaf. Magdeburg, Wennhacke & Zincke. M. 5. —.

Cocheteux. De l'enchaînement des systèmes monétaires romains, mérovingiens et carlovingiens, considérés principalement au point de vue de la réglementation de la taille. II. (Rev. belge de numismat., XL, 3.)

Collection, la, de monnaies savoisiennes du Musée départemental de Chambéry. (Bull. mensuel de numismat. et d'archéol., 11—12, 1884, Bruxelles.)

Curiosités sigillaires I—VI. (Bull. mensuel de numismat. et d'archéol., 11—12, 1884, Bruxelles.)

Deschamps de Pas. Sur un type inconnu des monnaies de Marie de Bourgogne, comtesse de Flandre. (Revue numismat., IIIe sér., II, 4.)

Drouin. Sur les monnaies à légendes en pehlvi et pehlvi-arabe. (Revue archéol., sept.)

Dufour, A. Un atelier monétaire à Corbeil, de 1654 à 1658. 8⁰, 12 p. Fontainebleau, imp. Bourges. (Extr. des Ann. de la Soc. hist. et archéol. du Gâtinais.)

Erman, Ad. Deutsche Medailleure des 16. und 17. Jahrhunderts. Mit 11 (photogr.) Tafeln u. ausführl. Register. gr. 8⁰, VIII, 123 S. Berlin, Weidmann. M. 6. —.

Essai d'une monnaie inconnue de Zweder de Culenbourg, évêque d'Utrecht (1425 — 1426). (Bull. mensuel de numismat. et d'archéologie, 1—2, 4e année, 1884, Bruxelles.)

L'Estocq, M. v. Hessische Landes- und Städte-Wappen. Mit 8 Taf. in Farbendr. Beitrag zur hess. Wappenkunde. 4⁰, 17 S. Kassel, Freyschmidt. M. 8. —.

Evans. A gold Solidus of Louis le Débonnaire. (Numismat. Chronicle, 3.)

Fabriczy, C. v. Die Medaillen der italienischen Renaissance. (Allg. Ztg., B. 265.)

Fournier, E. Histoire des enseignes de Paris. Revue et publiée par le bibliophile Jacob, avec un appendice par J. Cousin. 8⁰, XVI, 458 p. avec frontispice, 84 dessins gravés sur bois et plan de la Cité au XVe siècle. Paris, Dentu.

Friedländer, Julius. Hohenzollern'sche Schaumünzen. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, V, 3.)

Gaidoz, H. et P. Sébillot. Blason populaire de la France. 18⁰, XV, 382 p. Paris, Cerf. fr. 3. 50.

Gardner. Coins struck by Hannibal in Italy. (Numismat. Chronicle, 3.)

Gauthier, J. Armorial des corporations religieuses de Franche-Comté. 8⁰, 16 p. et pl. Besançon, Marion, Morel & Cie.

Germain, L. Le Camée antique de la bibliothèque de Nancy. 8⁰, 11 p. et pl. Tours, imp. Bousrez. (Extr. du Bill. monum., 1883.)

Gorrini, G. L'uso del piombo per i diplomi. (Rivista stor. ital., diretta dal prof. C. Rinaudo, I, 2, Torino.)

Goudard, A. C. Appendice au Supplément à la Notice sur les médailles dites pieds de sanglier. 8⁰, 80 p. et 2 pl. Toulouse, Privat.

Guiffrey. La monnaie des médailles. Histoire métallique de Louis XIV et de Louis XV d'après les documents inédits des archives nationales. (Revue numismat., IIIe sér., II, 4.)

Hall. On the mediæval type of Front-faced Seated Figure. (Numismat. Chronicle, 3.)

Hauptmann. Entstehungszeit der Heraldik nach gleichzeitigen Dichtern. (Deutscher Herold, XV, 9 ff.)

— Städtesiegel und Städtewappen. (Deutscher Herold, XV, 12.)

Heiss, A. Les Médailleurs de la Renaissance. (5e monographie. Spinelli; Anonymes d'Alphonse Ier, d'Este, de Lucrèce Borgia etc.; les Della Robbia; G. delle Corniole; Bellini, Cortanzo etc.) gr. 4⁰, 88 p. avec 11 phototypogr. inaltérables et 100 vign. Paris, Rothschild. fr. 60. —.

Henner. Zur Frage über die älteste Goldmünze des Hochstifts Würzburg. (Archiv des histor. Vereins f. Unterfranken, 27. Bd.)

Hildebrandt, A. M. Heraldisches Alphabet. 2. verm. Aufl. gr. 4⁰, 25 Chromolith. mit 3 S. Text u. chromolith. Titel. Frankfurt a. M., Rommel. M. 7. 50.

Hoernle. A new find of Muhammadan Coins of Bengal, independent Period. (Journal of the Asiatic Soc. of Bengal, LII.)

Hohenlohe-Waldenburg-Schillingsfürst. Ein bisher unbekanntes hohenlohisches Siegel. (Württemberg. Vierteljahrshefte, VII, 3.)

Jäkel. Das friesische Pfund und die friesische Mark. (Zeitschr. f. Numismatik, XII, 2.)

Jetons du XIIIe et du XVIe siècles. (Bull. mens. de numismat. et d'archéolog., Nos 8—10, 1884, Bruxelles.)

Jetons du XVe et du XVIe siècle: Henri de Quarmont, échevin de Tournai, et les receveurs bruxellois Spyskens et Van der Molen. (Bull. mens. de numismat. et d'archéol., Nos 11—12, 1884, Bruxelles.)

Joseph, P. Die Münzen des gräflichen u. fürstlichen Hauses Leiningen. (Numismat. Zeitschr., XVI, 1.)

— — — gr. 8⁰, 110 S. mit 2 Lichtdr.-Taf. Wien. (Frankfurt a. M., Völcker.) M. 10. —.

Keary. A hoard of Anglo-Saxon Coins found in Rom. (Numismat. Chronicle, 3.)

Kluyskens. Les jetons et les médailles de la faculté de médecine de Paris au XVIIe et XVIIIe siècles. (Rev. belge de numismat., XL, 3.)

Kolb, J. v. Die Münzen, Medaillen und Jetone des Erzherzogth. Oesterreich ob d. Enns. gr. 8⁰, 168 S. mit 2 Steintaf. Linz, Fink. M. 6. —.

Laugier. Monnaies de René d'Anjou. (Revue belge de numismat., XL, 3.)

Leggett. Observations on two medals of Suleyman I. and Tahmasb II. of the Sufi Dynasty. (Numismat. Chronicle, 3.)

Lorzano, L. di. Dell' arme dei conti di Marsciano. 4⁰, 16 p. Pisa. (Dal Giorn. araldico-genealogico, X, num. 11—12.)

Luciani, C. S. Catalogo illustrato delle monete disposte nel suo monetiere in Acquaviva delle Fonti. 8⁰, 78 e 60 p. Bari, Gissi e Avellino.

— Cenno necrologico sulle monete romane dalla fondazione di Roma fino al 1870. 8⁰, 34 p. Bari, Gissi e Avellino.

Luschin v. Ebengreuth. Die Wiener Pfennige zu Zeiten König Ottokars. (Numismat. Zeitschrift, XVI, 1.)

Mackenzie. Notice of a Collection of Groats of Robert III. of Scotland (1390—1406). (Numismatic Chronicle, 1884, 2.)

Malbranche, F. Causerie à propos de quelques enseignes du vieux Bernay. 8⁰, 27 p. Bernay, imp. Ve Lefèvre.

Manno, A. Origine e variazioni dello stemma di Savoia. 4⁰, 56 p. Torino, tip. Bona.

Marsden, W. Numismata Orientalia Illustrata; the Plates of the Oriental Coins, Ancient and Modern, of the Collection of the late William Marsden. 4⁰. London, Trübner. 31 s. 6 d.

Maxe-Werly, L. Trouvaille d'Autreville (Vosges): Monnaies inédites d'Adhémar de Monteil, évêque de Metz, et de Henri IV, comte de Bar. 8⁰, 17 p. Paris, imp. Rougier et Cie. (Extr. de la Revue numismat., 3e sér., t. 2, 2e trim., 1884.)

Mensinga, J. A. M. Ueber Farbe, Name, Titel und Wappen von Orange. (Deutscher Herold, XV, 7, 8.)

Meyer, Ad. Die Münzen der Familie Schutzbar, genannt Milchling. (Numismatische Zeitschr., XVI, 1.)

Missong, Alex. Die Münzen des Fürstenhauses Liechtenstein. [Mit 8 (lith.) Taf.] gr. 8⁰, 86 S. Wien, Szelinski. M. 5. —.

Monnaies, les, belges de la trouvaille de Vossberg. (Bull. mens. de numismat. et d'archéol., Nos 8—10, 1884, Bruxelles.)

Monnaies, les, d'Arnould de Hornes, évêque de Liège (1378—1390). (Bull. mens. de numismat. et d'archéol., 1—2, 4e année, 1884, Bruxelles.)

Motta, E. Nuovi documenti ad illustrazione della zecca di Milano nel secolo XV. 8⁰, 15 p. Como, tip. di C. Franchi. (Della Gazzetta Numismatica, IV, 1.)

Mülverstedt, v. Wem und welcher Zeit gehört das Siegel des Hinricus sacerdos de Kalant an? (Deutscher Herold, XV, 11.)

Müntz. L'atelier monétaire de Rome. Graveurs de monnaies depuis Innocent VIII jusqu'à Paul III (suite). (Revue numismat., IIIe sér., II, 3.)

Numismatique cambrésienne. Gros au lion inédit d'Elincourt. (Bull. mens. de numismatique et d'archéol., 1—2, 4e année, 1884, Bruxelles.)

Oddi, G. L'arma della città di Viterbo. (Giorn. araldico-genealogico-diplomatico, XI, 11—12.)

Perrin, A. Catalogue du médaillier de l'Académie de Savoie. 8⁰, 278 p. avec fig. et pl. Chambéry, imp. Bottero. (Acad. des scienc., belles lettres et arts de Savoie, documents, vol. 5.)

Pietrogrande, G. Sigilli importati sopra antiche lucerne fittili del territorio atestino. 8⁰, 14 p. Roma, tip. A. Befani. (Dal period. La Rassegna italiana, 15 maggio 1884.)

Pownall. Papal medals of the Fifteenth Century. (Numismat. Chronicle, 1884, 2.)

Prideaux. The coins of the Axumite Dynasty. (Numismat. Chronicle, 3.)

Quintard, L. Monnaie inédite d'un maître échevin de Metz. 8⁰, 4 p. avec dessins. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. des Mém. de la Soc. d'archéologie lorraine pour 1884.)

Récamier. Du sens de la lettre S sur les anciens derniers lyonnais. (Rev. numismat., IIIe sér., II, 3.)

Riocour, E. de. Les Monnaies lorraines. 8⁰, 44 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. des Mém. de la Soc. d'archéol. lorraine, 1884.)

Robert, P. C. Examen d'un trésor de monnaies gauloises entré au musée de Saint-Germain. 8⁰, 16 p. Paris, Imp. nat. (Extr. des Comptes rend. de l'Acad. des inscript. et belles-lettres.)

Rollett. Der Pfaffstätter Fund von Wiener Pfennigen. (Numismat. Zeitschr., XVI, 1.)

Rondot, N. Les graveurs de la monnaie de Troyes du XIVe au XVIII siècle. (Revue de l'art français, 2.)

Rouyer. Choix de jetons français du moyen-âge. (Revue numismat., IIIe sér., II, 3.)

Sauvaire. Matériaux pour servir à l'histoire de la numismatique et de la métrologie musulmanes. (Journal asiatic, VIIIe sér., IV, 2.)

Sceaux et monnaies de la seigneurie de Jametz (Meuse). (Bull. mens. de numismat. et d'arch., Nos 8—10, 1884, Bruxelles.)

Schalk. Der Wiener Münzverkehr im 16. Jahrhundert. (Numismat. Zeitschr., XVI, 1.)

Schlumberger, G. Sigillographie de l'empire byzantin. 4⁰, VII, 749 p. avec 1100 dessins par Dardel. Paris, Leroux. fr. 100. —.

— Deux exagia de l'époque des Paléologues; Sceau d'un capitaine arménien au service de Byzance au Xe siècle. (Revue numismatique, IIIe sér., II, 4.)

Schmidt, Max. Die Münzen und Medaillen der Herzöge von Sachsen-Lauenburg. nebst einleit. Mittheilungen über das Münzwesen und das Wappen des Herzogthums. Mit 6 (5 Lichtdr. u. 1 color. Stein-) Taf. u. einer Stammbaum-Tab. hoch 4⁰, V, 65 S. Ratzeburg, Schmidt. M. 6. —.

Schott. Ein unedirter Aureus des Kaisers Licinius. (Numismat. Zeitschr., XVI, 1.)

Seeck. Eine Denkmünze auf die Abdankung Maximilians. (Zeitschr. f. Numismatik, XII, 2.)

Sorlin-Dorigny. Monnaie inédite de Baatram, roi de Citium. (Rev. numismat., IIIe sér., II, 3.)

Streeter, E. W. Precious Stones and Gems, their History and Distinguishing Characteristics. 4th Edit. 8⁰. London, Bell. 15 s.

Stückel. Jüdische Münzen aus Jerusalem. (Zeitschrift d. deutschen Palästina-Vereins, VII, 3.)

Taillebois, E. Numismatique. Variétés inédites, 2e liste. 8⁰, 15 p. Dax, imp. Justère. (Extr. du Bull. de la Soc. de Borda.)

Teske, C. Ueber Wappenänderungen mecklenburgischer Städte. (Deutscher Herold, XV, 9.)

Thorburn, W. S. A Guide to the Coins of Great Britain and Ireland in Gold, Silver and Copper, from the Earliest Period to the Present Time, with their Value. With num. Illust. 8⁰, 160 p. London, Gill. 6 s. 6 d.

Vauvillé, V. Notes sur les monnaies gauloises trouvées à Pommiers (Aisne). 8⁰, 16 p. Soissons, imp. Michaux. (Extr. du Bull. de la Soc. archéolog., historique et scient. de Soissons, 13e vol., 2e série.)

Zay. Sur quelques monnaies des colonies françaises. (Revue numismat., IIIe sér., II, 4.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Alès, A. Description des livres de liturgie imprimés au XVe et XVIe siècles, faisant partie de la bibliothèque de S. A. R. Charles-Louis de Bourbon (Comte de Villafranca). Supplément. 8⁰, VIII, 46 p. Paris, Hennuyer.

Andreoli, E. La scrittura; sua storia dai geroglifici ai nostri di: studii comparativi con facsimili specialmente dei Caratteri latini o romani. 4⁰, 66 p. con 24 tav. Milano, tip. Galli e Raimondi. L. 15. —.

Arrigoni, L. Xilografia italiana inedita: cimelio da lui posseduto e descritto. 4⁰, con 1 tav. litogr. Milano.

Ashton, J. English Caricature and Satire on Napoleon I. With 115 Illustr. by the Author. 2 Vols. 8⁰, 570 p. London, Chatto. 28 s.

Barbieri, O. Cenni intorno all' origine della scrittura alfabetica. 16⁰, 64 p. Bologna, Zanichelli. L. —. 80.

Béduwez, A. Christophe Plantin. 18⁰, 36 p. et une gravure. Bruxelles, Office de Publicité. fr. —. 15.

Berggruen, O. Heilige Familie, Altarbild zu Ober-Vellach v. Jan van Schoreel, gestochen v. Wilh. Hecht. (Graph. Künste, VI, 4.)

— Zwölf decorative Fries-Medaillons im k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie nach A. Eisenmenger's Compositionen gezeichnet von H. Bürkner, in Holz geschnitten v. E. Riewel. (Graph. Künste, VI, 4.)

— Publicirte Bildnisse Holbein's. (Graphische Künste, VI, 4.)

Bibliothek des Franziskaner-Convents in Ragusa. (Neuer Anzeiger f. Bibliographie, 10.)

Bigmore and **Wyman's** Bibliography of Printing. (Academy, 647.)

Bijdragen tot de geschiedenis van den Nederlandschen boekhandel. Uitgegeven door de Vereeniging ter bevordering van de belangen des boekhandels. 1e Deel. Levensschetsen en verspreide stukken. 8⁰, 8 en 544 tel. Amsterdam, Ph. van Kampen en zoon. fl. 3. —.

Boele van Hensbrock. Christophe Plantin. (De Gids, Juli.)

Brown, W. Fables. With Cuts by Thomas Bewick. 4⁰, 68 p. London. 10 s. 6 d.

Burty. A New Engraving of Leonardo's „Las Supper". (Academy, 638.)

Capitolinus. Ein italienischer Verleger, Felice Le-Monnier. (Gegenwart, 34.)

Castan, A. Les dates de la naissance et de la mort de W. Coebergher. (Bullet. de l'Acad. r. des sciences de Belgique, 5.)

Castellani, G. Le biblioteche nell' antichita dai tempi più remoti alla fine dell' impero romano d'Occidente: ricerche storiche. 16⁰, 60 p. Bologna, tip. Monti. L. 2. —.

Chodowiecki. Auswahl aus d. Künstlers schönsten Kupferstichen. 136 Stiche auf 30 Cartonblättern. Nach den zum Theil sehr seltenen Originalen in Lichtdr. ausgeführt v. A. Frisch in Berlin. (2. Aufl.) gr. 4⁰. (1 Bl. Text.) Berlin, Mitscher u. Röstell. M. 20. —.

Cliché-Katalog v. Ferd. Hirt u. Sohn in Leipzig. 1. u. 2. Lfg. Fol. Leipzig, Hirt u. Sohn. à M. 3. —.

Danel, L. Note sur l'origine de la typographie. 8⁰, 16 p. avec fac-similés. Lille, imp. Danel.

Doyen, F. D. Bibliographie namuroise indiquant les livres imprimés à Namur depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours, les ouvrages publiés en Belgique ou à l'étranger par des auteurs namurois ou concernant l'histoire du comté ou de la province actuelle de Namur suivie d'une liste chronologique et analytique des placards et ordonnances relatifs à l'ancien pays de Namur. 1re partie, 1e livr., années 1473 à 1639. 8⁰, p. 1—144. Namur, Wesmadcharlier.

Dozy, Ch. M. Het jaar en de plaats van geboorte van Christoffel Plantyn. (Oud Holland, II, 3.)

Dürer, A. Kleine Passion. 1510. (Liebhaber-Bibliothek aller Illustratoren in Facsimile-Reproduction. 8. Bdchn.) 8⁰, 38 Bl. m. 2 S. Text. München, Hirth. M. 3. —.

Dupont, A. Curiosité bibliographique sur dom Morin. 8⁰, 4 p. Fontainebleau, imp. Bourges. (Extr. des Ann. de la Soc. hist. et archéolog. du Gâtinais.)

Dutuit, E. L'œuvre complet de Rembrandt, décrit et commenté. Reproduit à l'aide des procédés de l'héliogravure par M. Charreyre. Catalogue raisonné de toutes les estampes du maître, accompagné de leur reproduction en fac-similé de la grandeur des originaux, au nombre de 360 environ. 2 Vol. 4⁰. T. 1, IV, 232 p.; t. 2, 236 p. Paris, A. Levy. fr. 600. —.

Encyklopädie, illustrirte, der graphischen Künste und der verwandten Zweige (Buch-, Stein- und Kupferdruck, Lithographie, Photolithographie, Chemitypie, Zinkographie, Xylographie, Schriftgiesserei, Stereotypie, Galvanoplastik etc.) Hrsg. unter Mitwirkg. bewährter Fachgenossen von Alex. Waldow. 22.—29. (Schluss-) Heft. Lex.-8⁰. (VII u. S. 673—911 mit eingedr. Holzschn.) Leipzig, Waldow. M. 6. 30.

Favier, J. et L. **Le Mercier de Morière.** Un livre de liturgie du XVe siècle ayant appartenu au château de Gombernaux. 8⁰, 11 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. du Journ. de la Société d'archéologie lorraine, juin 1884.)

Fischer's, Ludwig Hans, historische Landschaften aus Oesterreich-Ungarn. (Allg. Kunstchronik, VIII, 37.)

Fournel, V. Bibliographie et iconographie Molièresques. (Le Livre, V, 7 ff.)

Franke, E. Neue Initialen. 1. u. 2. Heft. qu. gr. 8⁰. (à 12 z. Thl. farb. Steintaf.) Zürich, Orell, Füssli u. Comp. à fr. 1. 50.

Führer. Ueber indisches Bibliothekswesen. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, I, 11.)

Fustier, G. La littérature murale, essai sur les affiches littéraires en France. (Le Livre, V, 11.)

Gräb, C. Architektonisch-landschaftliche Darstellungen v. Sans-Souci u. Umgebung. Nach Aquarellen. Im reichsten Farbendr. v. Storch u. Kramer. 8 Taf. Neue Ausg. qu. Fol. Berlin, Ernst u. Korn. M. 20. —.

Handzeichnungen alter Meister im k. Kupferstich-Kabinet zu München, hrsg. von W. Schmidt. Unveränderliche Phototypie-Reproductionen v. Fr. Bruckmann's artist. Anstalt. 1. Lfg. gr. Fol. (20 Bl. m. 1 Bl. Text.) München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. M. 60. —.

Harrwitz. Ex libris. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, 8. Heft.)

Heichen, P. Taschen-Lexikon der hervorragenden Buchdrucker u. Buchhändler seit Gutenberg bis auf die Gegenwart. Ein Handbüchlein f. Geschichte u. Geographie d. Buchdruckerkunst in alphabet. Ordng. Mit 7 Illustr. 16⁰, IV, 343 S. Leipzig, M. Schäfer. M. 1. —.

Hepworth, T. C. Photography for Amateurs: a new Technical Manual, for the use of all. With Illustr. 18⁰, 166 p. London, Cassell. 1 s. 6 d.

Holbein, H. Historiarum Veteris Instrumenti icones ad vivum espressae. Lyon 1538. (Liebhaber-Bibliothek aller Illustratoren in Facsimile-Reproduction, 9. Bdchn.) 8⁰, 103 S. München, Hirth. M. 6. 50.

Hymans, H. Rubens et la gravure sur bois. (L'Art, XXXVII, 15.)

Jametel. Le livre en Chine. Bouquins et bouquinistes chinois. (Le Livre, V, 9.)

Jarry, L. Les Débuts de l'imprimerie à Orléans. 8⁰, 42 p. et pl. Orléans, Herluison.

Ilgenstein. Ergänzung zu den Untersuchungen über d. früheste Buchdruckergeschichte Ulms. (Centralblatt für Bibliothekswesen, 8. Heft.)

Isler. Ein Codex Corvinianus in d. Hamburger Stadtbibliothek. (Centralblatt für Bibliothekswesen, I, 11.)

Kelchner, E. Die Luther-Drucke der Stadtbibliothek zu Frankfurt am Main (1518—1546). Bibliographisch beschrieben. gr. 4⁰. 41 S. Frankfurt a. M. 1883, Schriften-Niederlage des Evangel. Vereines.

Klemm, H. Johann Gutenberg's erste Buchdruckpresse vom J. 1441. Wieder aufgefunden bei e. Neubau im ehemal. Gutenberg'schen Druckhause zu Mainz am 22. März 1856. [Aus: „Katalog des Bibliograph. Museums".] Mit (lith.) Abbildg. 8⁰, 15 S. Dresden, H. Klemm. M. —. 50.

Kochendörffer. Ein Gesammtkatalog der deutschen Bibliotheken. (Preuss. Jahrbücher, Aug.)

Lacaze, L. Les Imprimeurs et les Libraires en Béarn (1552—1883). 4⁰, 327 p. et 11 pl. de facsimilés. Pau, Ribaut. fr. 10. —. (Extr. du Bull. de la Soc. des sciences, lettres et arts de Pau, 2e série, t. 13.)

Landsperg, Herrade de. Hortus deliciarum. Reproduction héliographique d'une série de miniatures, calquées sur l'original de ce manuscrit du douzième siècle. Texte explicatif par A. Straub. Éd. par la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. Livr. 4. gr. Fol. (10 Lichtdr.-Taf. mit 2 Bl. Text.) Strassburg, Trübner. M. 15. —.

Laschitzer, S. Wie soll man Kupferstich- u. Holzschnittkataloge verfassen? (Mittheilungen des Instit. f. österr. Geschichtsforschung, V, 4.)

Lehrs, M. Jörg Sürlin d. Jüng. als Kupferstecher. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 36.)

Lozzi, C. Dell' inventore della stampa secondo i più recenti studii storici e critici su antichi e nuovi documenti. (Il Bibliofilo, 5—9.)

Lübke, W. Neue Kunstblätter. (Allgem. Ztg., B. 347.)

Luthmer, F. Albert Hendschel. (Vom Fels zum Meer, December.)

Maindron, E. Les affiches illustrées. (Gaz. des B.-Arts, novembre ff.)

Mell, C. Vorlage-Blätter f. Decorations- u. Schriftenmaler, gewerbliche Fach- u. Fortbildungsschulen. Reich verzierte Initialen im Charakter der italien. Frührenaissance, gesammelt, ergänzt u. hrsg. 26 Taf. Photolith. aus d. k. k. Staatsgewerbeschule zu Salzburg unter Leitg. d. Prof. A. Czurda. Publication d. k. k. österr. Museums für Kunst u. Industrie. Fol. (3 Bl. Text.) Wien, Hölzel. M. 12. —.

Monkhouse. Linton's Manual of Wood-Engraving. (Academy, 636.)

Müntz, E. L'Atelier monétaire de Rome, documents inédits sur les graveurs de monnaies et de sceaux et sur les médailleurs de la cour pontificale, depuis Innocent VIII jusqu'à Paul III. 8⁰. 52 p. et pl. Paris, imp. Rougier et Cie. (Extr. de la Revue numismatique.)

Pécheur. Histoire des bibliothèques publiques du département de l'Aisne existant à Soissons, Laon et Saint-Quentin, avec notices sur les plus importantes collections et cabinets particuliers. 8⁰, 145 p. Soissons, imp. Michaux.

Le Petit, J. L'Art d'aimer les livres et de les connaître, lettres à un jeune bibliophile. 8⁰. IV, 199 p. et 2 eaux-fortes d'Alfred Gérardin. Paris, imp. Chamerot. fr. 10. —.

Pfau, L. Auerbach's Lorle, illustr. von Wilh. Hasemann. (Allg. Ztg., B. 342.)

Portrait d'Abraham Bloemaert. Sa biographie. (Chronique des beaux-arts, 44, 1884, Anvers.)

Revue des livres et des estampes, critique mensuelle de tout ce qui s'imprime en France, dirigée par Jos. Peladan, paraissant le 1er de chaque mois. Ire Année. Livr. 1. 1er oct. 1884. 4⁰, à 2 col., 16 p. Paris, Abonn. annuel. Paris fr. 7. —., union postale fr. 9. —.

Riccardi, P. Di alcuni antichi esemplari di calligrafia. (Il Bibliofilo, 5—9.)

— Don Antonio de' Bergolli sacerdote, libraio e tipografo modenese del secolo XVI. 12⁰, 24 p. Bologna, Società tipogr. già Compositori.

Richmond, W. D. Grammatica della litografia. Traduz. italiana con note ed. aggiunti di L. Moriondo. 8⁰, XI, 235, LXXII p. Torino, tip. Camilla e Bertolero. L. 7. —.

Robinson, H. P. De l'effet artistique en photographie. Conseils aux photographs sur l'art de la composition et du clair-obscur. Trad. franç. de la 2e édit. anglaise, par H. Colard. 8⁰, VIII, 179 p. Gand, imp. C. Annoot-Braekman.

Roever, N. de. Amsterdamsche boekdrukkers en boekverkoopers uit de zestiende eeuw. (Oud Holland, II, 1 ff.)

Rondot, N. Mathieu Gneuter, tailleur d'histoires en taille-douce (1566—1638). (Revue de l'art français, 1.)

Rooses, M. Correspondance de Christophe Plantin. Tome Ier. 8⁰, 320 p. Gand, Ad. Hoste. fr. 7. —.

Rudolf, Kronprinz v. Oesterreich. Eine Orientreise. Illustrirt nach Orig.-Zeichngn. v. Franz v. Pausinger. Mit 37 Radirgn. v. J. Klaus u. 100 Holzschn. v. F. W. Bader f⁰. VII, 170 S. Wien, Hof- u. Staatsdruckerei. M. 72. —.

Saint-Heraye, B. H. G. de. La bibliothèque du bibliophile Jacob. (Le Livre, V, 8.)

Saulnier, F. Edouard Turquely, bibliophile. 8⁰, 19 p. Paris, Techener. (Extr. de la Revue de Bretagne et de Vendée, juin 1884.)

Schmidt, W. Zur Geschichte des Holzschnittes. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, 10.)

Schuhmann, B. Zur Geschichte des Buchdrucks. (Blätter f. literar. Unterhaltg., 39.)

Seghers, L. Trésor calligraphique. Recueil de lettrines, initiales etc., du moyen-âge et de l'époque de la renaissance. 46 feuilles. Bruxelles, Muquardt. fr. 50. —.

Steidinger, J. Moderne Titelschriften f. Techniker und technische Schulen mit Reisszeug-constructionen und Text. 2. Aufl. qu. Fol. (10 Steintaf. m. 2 S. Text.) Zürich, Orell, Füssli & Co. fr. 2. 50.

Thumann, P. Bilder zu Heinr. Heine's Buch d. Lieder. 8⁰. (9 Photogr.) Leipzig, Titze. M. 10. —.

Tipografie, le, del Canton Ticino, dal 1800 al 1859. (Boll. storico della Svizzera italiana, 6—8.)

Verfall der Calcografia Regia in Rom. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 4.)

Vorsterman van Oyen. Les Van Ghelen imprimeurs. 8⁰, 27 p. et 4 pl. Gand, imp. Eug. Vanderhaeghen. (Extr. du Messager des sciences histor. de Belgique.) fr. 1. 50.

Wallace, E. The Amateur Photographer: a Manual of Photographic Manipulation, intended especially for Beginners and Amateurs. Illustr. 12⁰. (Philadelphia.) London. 5 s.

Wessely, J. E. Hugo Bürkner. Ein Lebensbild. (Graphische Künste, VII, 1.)

Zonghi, A. Le antiche carte fabrianesi alla Esposizione Generale italiana in Torino. 4⁰. Fermo.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Babeau. L'armement des nobles et des bourgeois au XVIIe siècle dans la Champagne méridionale. (Revue historique, XXV, 2.)

Bach, M. Die Renaissance im Kunstgewerbe. Sammlung ausgeführter Gegenstände d. XVI. u. XVII. Jahrh. 1. Serie. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (6 Chromolith. m. 1 Bl. Text.) Stuttgart, G. Weise. M. 2. 50.

Bajot, M. Stilvoll eingerichtete Wohnräume in perspectivischen Totalansichten. Zeichnungen im Stile d. 15. bis 17. Jahrh. 25 Taf. in Lichtdr. (In 5 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. qu. gr. f⁰. (10 Taf.) Berlin, Claesen u. Comp. M. 25. —.

Baudot, A. de. De l'emploi des matériaux polychromes dans la construction et la céramique en général. (Encyclop. d'architecture, III. sér., III, 11.)

Beiträge z. Geschichte d. Kunsttöpferei. (Kunstgewerbeblatt, I, 1 ff.)

Bericht über d. Handel u. die Industrie v. Berlin im J. 1883, nebst e. Uebersicht über d. Wirksamkeit d. Aeltesten-Collegiums vom Mai 1883 bis Mai 1884, erstattet v. d. Aeltesten d. Kaufmannschaft v. Berlin. f⁰, IV, 185 S. Berlin, Puttkammer u. Mühlbrecht. M. 5. —.

Blondel, Spire. La damasquinerie. (Gaz. des B.-Arts, sept.)

— La dinanderie. (Gaz. des B.-Arts, août.)

Blümcke. Die Handwerkszünfte im mittelalterlichen Stettin. (Baltische Studien, XXXIV, 2, 3.)

Blümner, H. Das Kunstgewerbe im Alterthum. 1. Abthl. Das antike Kunstgewerbe nach seinen verschiedenen Zweigen. Mit 133 Abbild. (Das Wissen der Gegenwart, 30. Bd.) 8⁰, VIII, 267 S. Prag, Tempsky. M. 1. —.

Bowes, J. L. Japanese Enamels, with Illustrations from the Bowes Collection. With 18 Plates in Autotype and Colours and Gold, and numerous Woodcuts. 8⁰. London, Quaritch. 21 s.

Brenci, G. Majolika-Fliesen aus Siena (1500 bis 1550) nach Orig.-Zeichnungen. Text von Jul. Lessing. 30 (photolith.) Taf. f⁰. (1 Bl. Text.) Berlin, Wasmuth. M. 20. —.

Büttner. Ueber Handwerke u. technische Fertigkeiten der Eingebornen in Damaraland (Südafrika). (Ausland, 27.)

Cardevacque, A. de. Rapport sur le concours de dentelles et histoire de la dentelle d'Arras (1883). 8⁰, 56 p. Arras, imp. Rohard-Courtin.

Cardon, E. L'Art au foyer domestique (la décoration de l'appartement). Illustré d'après les dessins de M. Cl. David. 18⁰, 124 p. et 5 grav. Paris, Loones. fr. 2. —.

Caspar, L. Deutsche Kunst- und Prachtmöbel neuester Zeit. Eine Sammlung ausgeführter Orig.-Arbeiten aus den hervorragendsten deutschen Möbelfabriken. Photographisch aufgenommen u. in Lichtdr. ausgeführt. (In 6 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. f⁰. (à 6 Taf.) Frankfurt a. M., Keller. M. 6. —.

Van de Casteele. Les tapisseries du château d'Aigremont. (Bull. de l'Institut archéologique liégeois, t. XVII, 3e livr.)

Cesnola, Palma di, A. Oro e vetri antichi di Cipro, scavati negli anni 1876 al 1879. — Il culto di Venere: Conferenze archeologiche. 8⁰, 97 p. con 8 tav. Torino, tip. Derossi.

Chaffers, W. Delft ware. (Art Journal, October.)

De Chestret de Haneffe. Encore l'ancienne faïence liégeoise. (Bull. de l'Institut archéol. liégeois, tome XVII, 3e livr.)

Cunningham. Relics from Ancient Persia in Gold, Silver and Copper. (Journal of the Asiatic Soc. of Bengal, LII, LIII.)

Darcel, A. Orfévres parisiens et blésois du XVIe siècle. (Revue de l'art franç., 4.

Daumet, H. La manufacture de Beauvais. (Encyclop. d'architecture, IIIe sér., III, 11.)

Democède. Un pavage en vieille faïence de Rouen. (L'Art, XXXVII, 15.)

Van Drival, E. Question des tapisseries d'Arras, réponse à M. Guesnon. 8⁰, 12 p. Arras, imp. De Lède et Cie.

— Des tapisseries de hautelice à Arras après Louis XV, question historique. 8⁰, 19 p. Arras, imp. Schoutheer.

Ehemann, F. Kunstschmiede-Arbeiten aus dem XVI. bis XVIII. Jahrh. Lichtdr. v. Alb. Frisch. 1. Heft. f⁰. (10 Bl.) Berlin, Bette. M. 10. —.

Enault, L. et E. **Vanderheym.** Les Diamants de la couronne. 8⁰, VIII, 154 p. et 8 phototyp. Paris, Bernard et Cie. fr. 5. —.

Entwürfe, einfache kunstgewerbliche. Unter Mitwirkung v. Lehrern der grossherzogl. Kunstgewerbeschule Karlsruhe hrsg. v. der Red. der bad. Gewerbe-Ztg. 1. Serie. Blatt 1—50. gr. 4⁰. (1 Bl. Text.) Karlsruhe, A. Bielefeld. M. 6. —.

Ancienne fabrication de verres de Venise, à Namur. (Ann. de la Soc. archéol. de Namur, tome XVI, 2e livr., 1883.)

Falke, J. v. Zur Erfindungsgeschichte d. europäischen Porzellans. (Kunstgewerbebl., I, 3.)

Farcy, L. de. Broderies et tissus conservés autrefois à la cathedrale d'Angers. (Revue de l'art chrétien, N. S., II, 3.)

Festzug, der historische, in Torgau am 12. Nov. 1883 zur Feier d. 400jährigen Geburtstages Dr. Martin Luthers, entworfen und illustrirt von W. Wollschläger, im Auftrage des Comite's hrsg. u. beschrieben von Curt Jacob. gr. 4⁰. (44 S. m. 15 Taf.) Torgau, Jacob. M. 3. —.

Förder- u. Lehrstätten d. Gewerbes, sächsische. I. Die Zeit Kurfürst Augusts I. u. seiner Nachfolger. (Gewerbeschau, XVI, 1 ff.)

Frage, zur, der Hausindustrie. (Gewerbeschau, XVI, 5.)

Franklin, A. Les Corporations ouvrières de Paris du XIIe au XVIIIe siècle, histoire, statuts, armoiries, d'après des documents originaux ou inédits. 13 cahiers in 4°. Paris, Firmin-Didot et Cie.

Friedrich, K. Die Fayencen von Caffaggiolo u. deren Marke. (Wartburg, XI, 11, 12.)

— Was nennt man Kanne u. was Krug? (Kunst u. Gewerbe, XVIII, 9.)

— Ueber Holzschnitzerei. (Zeitschr. d. Münchner Kunstgewerbevereins, 3, 4 ff.)

Fröhlich, F. Die Mode im alten Rom. Vortrag, geh. am 28. Novbr. 1883 zu Aarau. (Oeffentliche Vorträge, geh. in der Schweiz. Herausg. unter Mitwirkung v. Prof. Steph. Born, Alb. Heim, Ludw. Hirzel etc. 8. Bd. 1. Heft.) gr. 8°, 35 S. Basel, Schwabe. fr. 1. —.

Frullini, L. Holz-Sculpturen. 30 Taf. (in Lichtdr.). gr. 4°. Berlin, Claesen & Co. M. 32. —.

Garnier, É. La nouvelle porcelaine de Sèvres. (Gazette des B.-Arts, août.)

Glas, venetianisches. (Zeitschrift für Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, II, 1, 2.)

Gonse, L. Zur Geschichte der japanischen Keramik. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, X, 10.)

Guesnon, A. Décadence de la tapisserie à Arras depuis la seconde moitié du XVe siècle, lettre à M. Loriquet. 8°, 36 p. Lille, imp. Lefebvre-Ducrocq.

Guiffrey, J. J. Nicolas Bataille, tapissier parisien du XIVe siècle; sa vie, son œuvre, sa famille. 8°, 54 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. du t. 10 des Mém. de la Soc. de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, p. 268—317.)

Gurlitt, C. Aus d. sächsischen Archiven. I. Wenzel Jannitzer u. d. kursächsische Hof. (Kunstgewerbebl., I, 3.)

Harris, A. The technical commission and industrial art. (Art Journal, October.)

Hausindustrie, mährische. (Mährisches Gewerbeblatt, 13.)

Histoire de l'origine, du progrès, de la splendeur et de la décadence des manufactures de tapisseries de la ville d'Audenarde. (La Flandre, IIIe série, t. VII, 5e livr.)

Hochzeitsgeschenk der Rheinlande f. d. Prinzen Wilhelm v. Preussen. Goldener Pokal. (Deutsche Bau-Ztg., 92.)

Hofmann, K. B. Zur Geschichte antiker Legirungen. (Numismatische Zeitschr., XVI, 1.)

— R. Ueber die Entwickelung u. das Bestreben im modernen Kunstgewerbe. Vortrag, gehalten im Gewerbeverein zu Freiburg i. B. am 24. März 1884 u. mit dessen Einwilligung veröffentlicht durch den Vorstand des Gewerbevereines. 8°, 31 S. Freiburg i. B., Kiepert u. v. Bolschwing. M. —. 40.

Humphreys, M. G. The progress of American decorative art. (Art Journal, November)

Karabacek, J. Zur muslimischen Keramik. (Oesterreich. Monatsschr. f. d. Orient, X, 12.)

Keppler, G. Sechs Blatt Original-Entwürfe für Goldschmiede u. Juweliere. (Unveränderliche Lichtdr. - Reproduction.) gr. 4°. Pforzheim, Riecker. M. 6. —.

Kleinkunst, altsächsische. (Allg. Kunstchronik, VIII, 39.)

Klose. Zur schlesischen Bronzefrage. (Schlesiens Vorzeit, IV, 13.)

Krell, P. F. Die Gefässe d. Keramik. Schilderung d. Entwicklungsganges d. Gefässtöpferei. Mit 33 Textillustr. und 4 Taf. gr. 4°, V, 73 S. Stuttgart, G. Weise. M. 9. —.

Künste, die, der Fälscher. (Grenzboten, 36 ff.)

Kunstschreiner, deutsche d. vorigen Jahrhunderts in Paris. (Zeitschr. f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, I, 21.)

Lafresnaye, C. Le Guide du menuisier-ébéniste. 2e édit. 4°, à 2 col., 16 p. et 13 pl. Alençon, imp. Lepage.

Lallemand, Ch. Schwarzwälder Volkstrachten. 16 Orig.-Aufnahmen. Lith. u. color. Neue Ausg. Imp.-4°. Strassburg, Schmidt. M. 5. —.

Lavollée. Les industries d'art, d'après une récente enquête. (Revue des deux mondes, 15 nov.)

Lessing, J. Ledertapeten. (Kunstgewerbebl. I, 1.)

Linas, Ch. de. Les dinandiers belges en Artois au XV siècle. (Revue de l'art chrét., XXXIV, 4.)

Loriquet, H. Note sur les textures de hautelisse possédées par l'abbaye de Saint-Vaast. 8°, 15 p. Arras, imp. De Sède et Cie.

Ludwig, E. u. O. **Horn**. Muster-Vorlagen und Motive z. Decoration v. Buchdecken u. -rücken. Hrsg. v. Horn u. Patzelt in Gera. 2.—8. Liefg. gr. 4°. (26 lith. u. chromolith. Taf. mit Text. S. 9—32.) Gera, Griesbach. à M. 1. 50.

Luschan. Vorderasiatischer Volksschmuck. (Oesterreich. Monatsschrift für den Orient, 6.)

Luthmer, F. Malerische Innenräume moderner Wohnungen. In Aufnahmen nach der Natur. Hrsg. und m. erklär. Aufsätzen begleitet. (In 5 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. gr. f°. (à 4 S. m. 5 Photogr.) Frankfurt a. M., Keller. M. 5. —.

— Das Kunstwerk in d. Arbeiterwohnung. (Gegenwart, 39.)

Mély, F. de. La Céramique italienne: marques et monogrammes. 8°, 252 p. avec grav. Paris, Firmin-Didot et Cie.

Ménard, R. Histoire des arts décoratifs; la Décoration au XVIIe siècle, le Style Louis XIV. 16°, 78 p. avec vign. Paris, Rouam. fr. —. 75.

— Histoire des arts décoratifs; les Emblèmes et Attributs des Grecs et des Romains. 16°, 98 p. avec 27 fig. Paris, Rouam. fr. —. 75.

Molé, Ch. Moderne Zimmereinrichtungen. Eine Sammlung stilgerechter Möbel aus der internationalen Ausstellung zu Amsterdam 1883. f°. (60 Lichtdr.-Taf.) Dresden, Gilbers. M. 60. —.

Molinier, E. Dictionnaire des émailleurs depuis le moyen-âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. 16°, 119 p. avec 67 marques et monogrammes. Paris, Rouam.

— Quelques calices en filigrane de fabrication hongroise. (Gazette archéol., IX, 9—12.)

Monkhouse. Salon's Art of the Old English Potter. (Academy, 634.)

Monstranzen, zwei mährische. Ein Beitrag zur Ausstellung kirchl. Kunst im mährischen Gewerbemuseum. (Mährisches Gewerbebl., 16.)

Mowat. Marques de Bronziers sur objets trouvés ou apportés en France. (Bulletin épigr. de Gaule, IV, 3.)

Müntz, E. La tapisserie en Angleterre. (Gaz. des B.-Arts, août 1884.)

Muraoka, H. Der japanische Bronzespiegel und seine Herstellung. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, X, 11.)

Musterzeichner für Textil-Industrie. (Gewerbeschau, XVI, 1 ff.)

Neumann, W. A. Persische Keramik u. ihre Ableger. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, X, 11.)

Nordhoff, J. B. Zur Geschichte der Erzgiesserkunst. (Archiv f. kirchl. Kunst, VIII, 9 ff.)

Oreficeria artistica. Albo di 100 Tavole, con disegni di oreficeria eseguiti nelle principali officine italiane e forestiere. 4⁰. Milano, U. Hoepli. L. 20. —.

Pabst, A. Chinesische Glasarbeiten. (Kunstgewerbebl., I, 3.)

— Ein verlorenes Werk des Christoph Jamnitzer. (Kunstgewerbebl., I, 2.)

Panntès. L'art en Autriche et ses applications à l'industrie. (Courrier de l'Art, IV, 40.)

Pape, J. Barock- u. Rococo-Ornamente. 60 (chromolith.) Bl. m. über 200 Detailzeichngn. meist in natürl. Grösse z. Gebrauch für Architekten, Kunsttischler, Holzbildhauer, Modelleure etc., ganz besonders auch f. techn. u. kunstgewerbl. Lehranstalten entworfen u. gezeichnet. 1. Lfg. gr. f⁰. (10 Bl.) Dresden, Gilbers. M. 10. —.

Perrot. Revue des inventions utiles dans les arts et les sciences. Nouv. édition, revue et augmentée. gr. 8⁰, 240 p. avec fig. Limoges, E. Ardant et Cie.

Pulszky, F. v. Die Goldschmiedekunst in Ungarn. (Ungarische Revue, 8.)

Regnet, C. A. Das bayerische Kunstgewerbe seit Beginn der Renaissance. (Zeitschr. d. Kunstgewerbevereins in München, 9, 10.)

Robinson, G. T. Cabinet-maker's art. — Domestic furniture. (Art Journal, December.)

Rohault de Fleury, G. Un reliquaire de la vrai croix. (Revue de l'art chrétien, juillet.)

Ronchaud, L. de. L'emploi de l'étoffe dans la division et décoration des édifices de l'antiquité. (L'Art, XXXVII, 18.)

— La Tapisserie dans l'antiquité; le Péplos d'Athéné; la Décoration intérieure du Parthénon, restituée d'après un passage d'Euripides. 8⁰, 164 p. avec vign. Paris, Rouam. fr. 10. —.

Santoni. L'arte della Seta a Camerino. (Archivio storico per le Marche e l'Umbria, I, 1.)

Du Sartel, O. Zur Geschichte d. chinesischen Keramik. (Oesterr. Monatsschr. für d. Orient, X, 9.)

Sauzay, A. La Verrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. 4ᵉ édit. 18⁰, 315 p. avec 66 fig. Paris, Hachette et Cie. fr. 2. 25.

Sax. Zur Litteratur der Hausindustrie. (Jahrb. f. Nationalökonomie u. Statistik, N. F., IX, 1.)

Schmiedekunst, die, nach Originalen d. 15. bis 18. Jahrh. 1. Lfg. gr. f⁰, 2 S. u. 10 Steintaf. Berlin, Wasmuth. M. 4. —.

Schoop. Wie ist das Kunstgewerbe in d. Schweiz zu heben u. zu pflegen? Referat f. d. Jahresversammlg. d. thurg. gemeinnütz. Gesellschaft in Steckborn am 6. Juni 1884. gr. 8⁰, III, 58 S. Frauenfeld, Huber. M. 1. —.

Schorn, O. Die Textilkunst. Eine Uebersicht ihres Entwickelungsganges vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Mit 132 Abbildgn. (Das Wissen der Gegenwart, 33. Bd.) 8⁰, VIII, 260 S. Prag, Tempsky. M. 1. —.

Schuermans, H. Verres à la „façon de Venise" fabriqués aux Pays-Bas. (Bull. des comm. royales d'art et d'archéologie, 23ᵉ année, Nᵒˢ 1—2.)

Schulze, F. O. Studien über Schmiedearbeiten. (Kunst u. Gewerbe, XVIII, 8 ff.)

Silberkammer, grossherzogl. hessische. Mustergültige Werke alter Edelschmiedekunst aus d. 16. bis 18. Jahrh. Mit Allerhöchster Genehmigung zusammengestellt u. herausg. v. Adolph Schürmann u. Ferd. Luthmer. Photograph. Aufnahme u. Lichtdr. v. Kühl u. Comp., Frankfurt a. M. 5 Lfgn. f⁰. (à 5 Taf. m. 5—7 Bl. Text.) Darmstadt, Bergsträsser. M. 7. —.

Singer, J. W. Peasant jewellery. Flemish and Spanish. (Art Journal, December.)

Spitzenindustrie, die. (Schweizer. Gewerbebl., IX, 19.)

Stockbauer. Die Metallschmuckarbeiten in alter u. neuer Zeit. (Kunst u. Gewerbe, XVIII, 12.)

Tafelsilber, das I. K. H. des Prinzen u. d. Prinzessin von Preussen. Entworfen v. A. Heyden, Text v. Jul. Lessing. (Kunstgewerbebl., I, 1.)

Thédenat, H. et A. Héron de Villefosse. Les trésors de vaisselle d'argent trouvés en Gaule. (Gazette archéol., IX, 6 ff.)

Trinkgeschirre, kuriose. Eine Studie von R. v. S. (Zeitschr. für Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, I, 23 ff.)

Ujfalvy. Metallindustrie in Centralasien. (Ausland, 36.)

Verband der deutschen Kunstgewerbevereine. (Blätter f. Kunstgewerbe, XIII, 8.)

Walther, C. Die Kunstschlosserei d. XVI., XVII. u. XVIII. Jahrh. Eine Sammlg. vorzüglicher schmiedeeiserner Gegenstände aller Art, nach d. Originalen auf Stein gezeichnet. (In 10 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. f⁰. (à 5 Taf.) Stuttgart, Wittwer. M. 3. —.

Wheatley, H. B. Hand-Book of Decorative Art in Gold, Silver, Enamel, on Metal, Porcelain, and Earthenware. Illustrated with 220 Engravings. 8⁰, 284 p. London, Low. 10 s. 6 d.

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Atkinson. The art treasures of Prussia. (Nineteenth Century, October.)

Bau- und Kunstdenkmäler, die, der Prov. Westpreussen. Hrsg. im Auftrage des westpreuss. Provinzial-Landtages. 1. Hft. Die Kreise Carthaus, Berent u. Neustadt. Mit 58 in den Text gedr. Holzschn. u. 9 Kunstbeilagen (in Lichtdr.). gr. 4⁰, VII, 73 S. Danzig, Bertling. M. 6. —.

Borrel, E. L. Les Monuments anciens de la Tarentaise (Savoie). gr. 4⁰, 338 p. et 95 pl., dont 5 héliogr. et 1 chromolith. Paris, Ducher et Cie. fr. 50. —.

Chenelière, G. de. Deuxième inventaire des monuments mégalithiques compris dans le département des Côtes-du-Nord. 8⁰, 39 p. Saint-Brieuc, Guyon.

Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- u. Kunst-Denkmäler der Prov. Sachsen und angrenzender Gebiete. Hrsg. v. der histor. Commission der Prov. Sachsen. N. F. I. Bd. 1. Lfg. (Die Stadt Halle u. der Saalkreis, bearb. von Gust. Schönermark.) 1. Lfg. (S. 1—48.) 8⁰. Halle, Hendel. M. 1. 50.

Dictionnaire historique et archéologique du département du Pas-de-Calais, publié par la commission départementale des monuments historiques. T. 3: Arrondissement de Saint-Pol. 8⁰, 252 p. Arras, Sueur-Charruey et Delville.

Duhamel-Décéjean. Description archéologique du canton de Nesle, accompagnée de 45 pl., contenant 112 dessins et vues de monuments. 8⁰, XVIII, 321 p. Péronne, imp. Quentin.

Eitelberger v. Edelberg, R. Gesammelte kunsthistorische Schriften. 4. (Schluss-)Band. (Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens in Arbe, Zara, Nona, Sebenico, Traù, Spalato u. Ragusa. Mit 115 Illustr. im Text u. 26 Taf. nach den Zeichngn. d. Archit. Winfried Zimmermann.) gr. 8⁰, X, 396 S. Wien, Braumüller. M. 15. —.

Fichot, C. Statistique monumentale du département de l'Aube. Accompagnée de chromolith., de grav. à l'eau-forte et de dessins sur bois. Arrondissement de Troyes (1er et 2e, et 3e cantons), avec les cantons d'Aix-en-Othe et de Bouilly. Livr. 13—30 (fin au t. 1er). 8⁰, p. 201 à 495 avec grav. et 18 pl. hors texte. Paris, imp. Quantin. fr. 35. —.

Gauthier, J. Répertoire archéologique du canton de l'Isle-sur-le-Doubs (Doubs). 8⁰, 15 p. et pl. Besançon, Marion, Morel et Cie.

Hodgetts, J. F. Older England. Illustrated by the Anglo-Saxon Antiquities in the British Museum, in a Course of six Lectures. 2nd series. 8⁰, 142 p. London, Whiting. 6 s.

Krones, F. v. Aus u. über Dalmatien. (Allgem. Ztg., 188, Beilage.)

Kunstverwaltung, die preussische. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 27 ff.)

Lind, K. Archäologische Notizen aus Kärnten. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., N. F., X, 3.)

Mehlis, C. Studien zur ältesten Geschichte der Rheinlande. Mit der archäolog. Karte d. Pfalz u. der Nachbargebiete. 8. Abthlg. Hrsg. vom histor. Vereine der Pfalz. gr. 8⁰, III, 70 S. Leipzig, Duncker & Humblot. M. 6. —.

Murray's Handbook for Travellers in Greece. New edit. 2 vols. 8⁰, 770 p. London, Murray. 24 s.

Poncet, P. F. Étude historique et artistique sur les anciennes églises de la Savoie et des rives du lac Léman. 8⁰, 98 p. Annecy, imp. Niérat et Cie. (Extr. des Mém. et documents publiés par l'Acad. salésienne, t. 7.)

Regnet. Die staatliche Kunstpflege in Preussen. (Deutsches Kunstblatt, 20.)

Sammlungen älterer Meisterwerke d. Textilkunst in England und auf dem Continent. (Allgem. Ztg., B. 268 ff.)

Aachen.

— **Améry**, C. Aix-la-Chapelle et ses environs. Manuel à l'usage des étrangers, contenant la déscription et l'histoire de cette ville et de ses environs. 8e éd. revue et augmentée. 4e éd. entièrement refondue. Avec un plan de la ville et une carte des environs. 8⁰, 168 S. Aachen, Mayer. M. 2. —.

Abbeville.

— **Prarond**, E. La Topographie historique et archéologique d'Abbeville. T. 3 et dern. 8⁰, 628 p. Paris, Dumoulin.

Aix en Provence.

— **Valabrègue**, A. Le musée d'Aix-en-Provence. Les portraits de la famille de Gueidan. (Courr. de l'Art, IV, 27.)

Amsterdam.

— Rapport de Henri Bouillet, délégué de l'orfèvrerie lyonnaise à l'exposition d'Amsterdam en 1883. 4⁰, 9 p. Lyon, imp. Plan.

— Rapport de J. M. Chol, délégué de la passementerie lyonnaise à l'exposition d'Amsterdam en 1883. 4⁰, 7 p. Lyon, imp. Plan.

— Rapport de M. A. Laforest, délégué de l'industrie du bronze et du cuivre de la ville de Lyon à l'exposition d'Amsterdam en 1883. 4⁰, 32 p. Lyon, imp. Plan.

Ancona.

— **D'Anchise**, E. Una pianta di Ancona del sec. XVI. 8⁰, 118 p. Ancona, Morelli.

— Gabinetto, il, archeologico delle Marche, breve indicazione al visitatore. 16⁰, 22 p. Ancona, tip. Sarzani e Co.

— Ancona descritta nella storia e nei monumenti, con Guida pratica pel forestiere e con 2 piante della città. 16⁰, 336 p. Ancona, A. Santoni. L. 2. —.

Angers.

— **Godard-Faultrier**, V. Inventaire du musée d'antiquités Saint-Jean et Toussaint de la ville d'Angers. Avec le concours de: A. Michel, Duburgua, E. Lelong et A. Giffard. (1841—1883.) 2e édit. 8⁰, 600 p. Angers, imp. Lachèse et Dolbeau.

Antwerpen.

— Encore le nouveau Van Dyck au Musée d'Anvers. (La Fédération artist., 46—49, 1884.)

— Exposition des beaux-arts en 1884. (Chron. des B.-Arts, 45, 1884, Anvers.)

— Exposition du cercle. (Rev. artist., 199, 1884.)

— **Lhéan**, J. Cercle artistique. (Revue artist., 193 ff.)

— — Exposition de la Toussaint au Cercle artistique d'Anvers. (Revue artist., 205, 1884.)

Bamberg.

— **Leitschuh**, Fr. Die Kunstsammlung der k. Bibliothek in Bamberg. (Allg. Ztg., 181, 2. Beil.)

Bari.

— **D'Addosio**, R. Il duomo di Bari e le sue vicende: lettera. 16⁰, 42 p. Bari, tip. Gissi e Avellino. L. —. 60.

— — Un' altra lettera circa il duomo di Bari e le sue vicende. 16⁰, 28 p. Bari, tip. Gissi e Avellino. L. —. 50.

Berlin.

— Amtliche Berichte aus den k. Kunstsammlungen. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., V, 3.)

— Die Adolf Hildebrand-Ausstellung. (Gegenwart, 48.)

— Die Architektur auf der Kunst-Ausstellung. (Wochenbl. f. Architekten, 76, 77.)

— Die 57. akademische Kunst-Ausstellung. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 41 ff. — Gegenwart, 35, 36.)

— Katalog, beschreibender, der Gutenberg-Ausstellung in e. Auswahl vorzugsweiser kirchenhistorischer Manuscripte und seltener früher Druckwerke zu Berlin, in den Sälen d. Concerthauses, Leipzigerstr. 48, geöffnet vom 29. Mai bis m. 15. Juni. 8⁰, IV, 108 S. Dresden, H. Klemm. M. —. 50.

— Katalog der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. 1. Abth.: Bücher. 1. Hft. gr. 8⁰, 64 S. Berlin, Weidmann. M. —. 40.

— **Fiedler**. Die Hildebrand-Ausstellung in B. (Grenzboten, 44.)

— **Lehfeldt**, P. Erwerbungen der Berliner Museen. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 52.)

— **Pabst**, A. Die Sammlungen d. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. [Aus: „Zeitschrift f. bild. Kunst".] Mit 20 Abbildgn., nach Zeichnungen von J. Mittelsdorf, u. 2 Kupferlichtdr. hoch 4⁰, VI, 38 S. Leipzig, Seemann. M. 2. —.

— **Rosenberg**, A. Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 10.)

— — Ein „Lionardo da Vinci" in der Berliner Galerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 11.)

— Die akademische Kunst-Ausstellung in Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 42.)

— — Die akademische Kunst-Ausstellung. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 1.)

— **Schmolke**, H. Die 57. akademische Kunst-Ausstellung. (Europa, 37 ff.)

— **Voss**, G. Aus der Berliner Hamiltonbibliothek. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, 10.)

— — Eröffnung der grossen Berliner Kunst-Ausstellung. (Allg. Ztg., 258 ff. B.)

— — Die Erweiterung der Sculpturensammlung des Mittelalters und der Renaissance in den

Berliner Museen. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XX, B. 3.)

Bern.
— Gang, ein, durch die schweizer. Kunst-Ausstellung in Bern 1884. 8⁰, 32 S. Bern, Haller-Goldschach. M. —. 30.

— **Vogel**, P. Les musées de Bern. (Courrier de l'Art, IV, 28.)

Binche.
— **Lejeune**, Th. Monographies historiques et archéologiques de diverses localités du Hainaut. Histoire de la ville de Binche. T. V. 8⁰. 1re partie 330 p. et 3 grav. 2e partie 289 p. Mons, imp. Dequesne-Masquillier. 2 vol. fr. 14. —.

Blois.
— **Michel**, E. La Ville de Blois et ses environs, petit guide complet de l'étranger. 16⁰, 110 p. avec fig. Orléans, Herluison.

Bonn.
— Das akademische Kunstmuseum in Bonn. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 47a, 48.)

Bordeaux.
— **Marionneau**, C. Les Salons bordelais, ou Expositions des beaux-arts à Bordeaux au XVIIIe siècle (1771—1787), avec des notes biographiques sur les artistes qui figurent à ces expositions. 8⁰, XIII, 213 p. Bordeaux, Ve Moquet. (Extr. des publ. de la Soc. des biblioph. de Guyenne.)

Bouillon.
— **Leroux**, A. Notice historique, descriptive et pittoresque du château fort de Bouillon depuis son origine jusqu'à nos jours. 3e édit. 8⁰, 168 p. Namur, Wesmael-Charlier. fr. 1. 75.

Breslau.
— **Courajod**, L. La collection de médaillons de cire du musée des antiquités silésiennes à Breslau. 8⁰, 8 p. et dessin. Paris, Champion. (Extr. de la Gaz. des B.-Arts, mars 1884.)

— **Luchs**, H. Breslau. Ein Führer durch die Stadt für Einheimische u. Fremde. Mit einem farb. lith. Plane der Stadt u. einer Beschreibung des Museums f. bild. Künste u. des Alterthums-Museums. 9. verb. Aufl. 8⁰, 47 S. Breslau, Trewendt. M. 1. —.

Brest.
— Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, aquarelle, sculpture, gravure, architecture et art rétrospectif à l'exposition des beaux-arts du concours régional de 1884 de la ville de Brest. 16⁰, 52 p. Brest, imp. Hálegouet. fr. —. 50.

Brünn.
— Das mährische Gewerbemuseum. Rückblick nach 10jähr. Bestande. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 227 ff.)

Brüssel.
— Exposition des beaux-arts de 1884, à Bruxelles. (La Fédération artist., Nos 32—35, juin 1884.)

— **De Meester de Ravestein**, E. Musée royal d'antiquités et d'armures. Musée de Ravestein. 2e édit. 12⁰, 672 p. Bruxelles, imp. Bruylant-Christophe et Cie. fr. 1. —.

— Exposition d'objets d'art et de pièces se rapportant à la vie de Guillaume-le-Taciturne. (La Fédération artistique, 32—35, juin, 1884.)

— Exposition triennale des beaux-arts à Bruxelles. (La Fédération artistique, 28—31.)

— Exposition générale des beaux-arts 1884. Catalogue explicatif. 12⁰, 165 p. Bruxelles, imp. Ve Ch. Vanderauwera.

— La galerie Dupont. (Rev. artist., 198, 1884.)

— Le salon de Bruxelles. (Courrier de l'Art, IV, 38 ff.)

— **Van Cleef**, Isid. A l'exposition des beaux-arts à Bruxelles. (Rev. artist., 201, 1884.)

Brüssel.
— **Fétis**, Ed. Nouvelles acquisitions du Musée de Bruxelles. (Bull. des comm. royales d'art et d'archéol., Nos 3—4, 1884, Bruxelles.)

— — F. Musée royal d'antiquités et d'armures. Catalogue de la collection de poteries, faïences et porcelaines (moyen-âge et temps modernes). 12⁰, 90 p. Bruxelles, imp. Bruylant-Christophe et Cie. fr. —. 50.

— **Van Keymeulen**, L. Le nouveau musée. (Rev. artistique, 195, 1884.)

— **Lagge**, G. Salon de Bruxelles: Les dessins, les gravures au burin et les eaux-fortes. (La Fédération artist., XII, 2—5, 1884.)

— **Lhéan**, J. Les artistes anversois au salon de Bruxelles. (Revue artistique, 204, 1884.)

— **Reding**, V. Le salon de Bruxelles (La Fédération artistique, XII, 2—5, 1884.)

— **Schuermans**, H. Musée royal d'antiquités et d'armures, catalogue des collections de Grès-Cérames. 12⁰, 54 p. Bruxelles, imp. Bruylant-Christophe et Cie. fr. —. 50.

— **Verhaeren**, E. Le salon de Bruxelles. (Jeune Belgique, 9—10, 1884, Bruxelles.)

— **Waller**, M. Le salon de Bruxelles, 1884. Avec une préface de C. Lemonnier. 12⁰, 78 p. Bruxuelles, J. Finck. M. 2. —.

Budapest.
— **Glücksmann**, H. Die Budapester Herbstausstellung. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 47 ff.)

— **Molinier**, Ém. Exposition rétrospective d'orfévrerie. (Gaz. des B.-Arts, décembre.)

Budweis.
— **Folnesics**, J. Die Regionalausstellung in B. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, 229.)

Cairo.
— **Lane-Poole**, S. The preservation of the monuments of Cairo. (Art Journal, Sept.)

Cambridge.
— **Comvay**, W. M. Cambridge portraits. (Art Journal, September.)

Carcassonne.
— **Boyer**, V. La Cité de Carcassonne, guide du visiteur, résumé historique, monographie et description des monuments d'après les documents tirés des ouvrages de MM. Cros-Nayrevieille et Viollet-le-Duc. 8⁰, 135 p. avec 3 plans et 24 dessins. Paris, imp. Chamerot.

Chauvigny de Poitou.
— **Tranchant**, C. Notice sommaire sur Chauvigny de Poitou et ses monuments. 2e édit. 18⁰, 212 p. Paris, imp. Rougier et Cie.

Clermont-Ferrand.
— Catalogue des livres imprimés et manuscrits de la bibliothèque de la ville de Clermont-Ferrand; par Ed. Vimont. Imprimés. 2me part. Vol. 2: Sciences, arts, linguistique, Nos 3748 à 7333. 8⁰, XV, 388 p. Clermont-Ferrand, imp. Mont-Louis.

Cluny.
— **Penjon**, A. Cluny, la ville et l'abbaye. Avec 28 dessins à la plume et des lettrines ornées par P. Legrand, et un plan de l'abbaye. 2e édit. 8⁰, XI, 180 p. Cluny, Renaud-Bressoud.

Constantinopel.
— **Reinach**, S. Marbres romains du Musée de Constantinople. (Gazette archéol., IX, 6, 7.)

Constanz.
— **Perrier**, H. Les musées de Constance. (Courrier de l'Art, IV, 32.)

Darmstadt.
— **Lübke**, W. Das grossh. Museum in Darmstadt. (Allg. Ztg., B. 324.)

Dieppe.
— Catalogue de la bibliothèque de la ville de

Dieppe; par Ch. Paray. 2 vol. 8⁰. T. 1 444 p., t. 2 430 p. Dieppe, imp. Delevoye, Levasseur et Cie.

Dresden.
— Die Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz in D. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 42.)
— Die Galerie Meyer in Dresden. (Deutsches Kunstblatt, 18.)

Düsseldorf.
— Wegweiser durch die Textil-Ausstellung des Hrn. Dr. Franz Bock. (Westdeutsches Gewerbeblatt, II, 9—11.)

Faenza.
— **Montanari**, A. Guida storica di Faenza. 12⁰, 312 p. Faenza, tip. Marabini. L. 3. —.

Ferrara.
— **Antonelli**, G. Catalogo de Manoscritti della Civica Biblioteca di Ferrara. 8⁰, 311 p. Ferrara, tip. A. Taddei e figli.

Florenz.
— **Berend.** Principaux monuments du Musée Égyptien de Florence. I. (Athenæum, 2965.)
— **Campani**, A. Guida per il visitatore del R. Museo Nazionale nell' antico palazzo del Podestà in Firenze. 16⁰, 164 p. Firenze, tip. Bencini. L. 2. —.
— Guide du visiteur au Musée royal national dans l'ancien palais du potestat de Florence. 16⁰, 174 p. Florence, imp. Bencini. L. 2. 50.
— **Ostoya**, G. Les anciens maîtres et leurs œuvres à Florence: Guide artistique. 8⁰, VI, 301 p. Florence, imp. succ. Le Monnier. L. 4. —.

Frankfurt a. M.
— Amtlicher Bericht aus dem Städel'schen Kunstinstitut. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., V, 4.)

Gent.
— **Louis**, E. La restauration de nos grands édifices nationaux, l'hôtel de ville de Gand. (La Fédération artist., 28—31.)

Gotha.
— **Sohr**, A. Das Gothaer Museum und seine Kunstschätze. (Zeitschr. f. Museologie, VII, 14.)

Hermannstadt.
— Künstlerisches aus Hermannstadt. (Allgem. Kunst-Chronik, VIII, 36.)

Kassel.
— Katalog der hessischen Landes-Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer im Orangerieschlosse zu Kassel. Geöffnet vom 15. Juni bis Mitte September. 8⁰, 136 S. Kassel, Kay. M. —. 75.
— Die Ausstellung gewerblicher Alterthümer in K. (Zeitschr. für bild. Kunst, XIX, B. 45. — Allg. Kunst-Chronik, VIII, 27. — Zeitschr. für Kunst- u. Antiquit.-Sammler, I, 21. — Wartburg, XI, 11, 12.)
— **Stockbauer**, J. Die hessische Landes-Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer. (Kunst u. Gewerbe, XVIII, 8.)

Klagenfurt.
— **Hauser**, K. Baron. Führer durch das historische Museum d. Rudolfinums in Klagenfurt. 12⁰, 104 S. Klagenfurt, v. Kleinmayr. M. —. 50.

Köln.
— **Helmken**, Fr. Th. The cathedral of Cologne, its legends, history, architecture, decorations and art treasures. A guide for visitors, compiled from historical and descriptive records, as well as the official reports of the building committee. Translated from the German, by J. W. Watkins. 2nd revised and enlarged ed. 8⁰, 96 S. mit eingedr. Holzschn. Köln, Boisserée. M. 2. —.
— Die Kunstauction A. v. Papart in Köln. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XX, B. 1.)

Laibach.
— **Ilg**, A. Kunstnotizen aus Laibach. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commiss., N. F., X, 3.)

La Rochelle.
— **Jourdan**, J. B. E. La Rochelle historique et monumentale. 4⁰, en 2 parties, avec 30 grav. à l'eau-forte par Ad. Varin. Fasc. 1, VII p. et p. 1 à 104; fasc. 2, p. 105 à 200 La Rochelle, Siret.

Laon.
— **Zimmern**, H. Laon. (Art Journal, August.)

Leipzig.
— **Steche**, R. Ostermess-Ausstellung des Börsenvereins der deutschen Buchhändler zu Leipzig 1884. (Kunst u. Gewerbe, XVIII, 10.)

Livorno.
— **Pellegrini**, A. La raccolta archeologica „Chiellini" in Livorno. 8⁰, 34 p. Livorno, tip. Meucci.

London.
— Royal Academy. Illustrated, 1884. Edited by Henry Lassalle. Containing nearly 200 facsimiles from the Original Drawings of Exhibiting Artists. 8⁰, 163 p. London, Chapman. 2 s. 6 d.
— The Acquisitions of the British Museum from the Castellani Sale. (Academy, 634.)
— **Beaver**, A. Art Sales. (Art Journal, Sept.)
— The collection of casts from the antique at the South Kensington Museum. (Art Journal.)
— **Foster.** On some Examples of Roman portraiture in the British Museum. (Antiquary, December.)
— **George**, E. Etchings of old London. With Descriptive Letterpress. f⁰. London, Fine-Art Society. 42 s.
— **Perceval.** The national Gallery. (Acad. 650.)
— Millais' Pictures at Maclean's Gallery. (Academy, 653.)
— **Monkhouse.** The Exhibition at the Burlington Club. (Academy, 633.)
— **Rouaix**, P. Un musée de propagande. Notes sur l'organisation du South Kensington Museum. (La Fédération artist., 37—40, 1884.)
— **Wallis**, H. The Fountaine collection. (Art Journal, October.)

Madrid.
— **Navarro**, F. B. L'exposition des Beaux-Arts à Madrid. (Gaz. des B.-Arts, août.)
— **Serrano de la Pedrosa**, F. Catálogo comicocritico de la Exposición de Bellas Artes de 1884. 8⁰, 110 p. Madrid, Tip. Hispano-Americana. 4 y 5.
— Zwei historisch merkwürdige Bilder von Lucas Cranach in M. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XIX, B. 37.)

Mailand.
— Catalogo uffiziale della Esposizione dell' Accademia di Belle Arti in Milano 1884. 8⁰, 64 p. Milano, tip. Manini. L. —. 50.
— Guide to Milan and environs. 3rd edition, corrected and improved; with a Plan of the city. 32⁰, 144 p. Milan, G. Fajini. L. 2. —.

Meran.
— **Dahlke**, G. In dem Fürstenhause zu Meran. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 33.)

Montargis.
— **Valabrègue**, Ant. Le Musée de Montargis. (Courrier de l'Art, IV, 37.)

Moreuil.
— Catalogue des collections du château de Moreuil. (Tableaux, estampes, médailles et monnaies, meubles et objets d'art, bibliothèque.) 16⁰, 272 p. Amiens, Guillaume.

Mettlach.
— **Jännicke**, F. Mettlacher Museum. 1. Abth.: Deutsches Steinzeug bis zum 18. Jahrhundert.

gr. 8⁰, 91 S. mit 11 Lichtdr.-Tafeln. Mainz, Diemer. M. 12. —.

München.

— **Bradley.** The National-Museum at Munich. (Academy, 645.)

— Katalog der nachgelassenen Kunstsammlungen des Bildhauers und Architekten Hrn. Lorenz Gedon in München. Kunsttöpferei, Glas, Arbeiten in edlem Metall, Arbeiten in Bronze, Kupfer, Eisen u. Zinn, Arbeiten in Elfenbein, Emaille etc., Erzeugnisse der Textil-Industrie, Arbeiten in Holz u. Stein, Bucheinbände u. Bücher, Waffen u. Rüstzeug, Möbel u. Einrichtungsgegenstände, Gemälde etc. gr. 4⁰, XV, 126 S. mit eingedr. Illustr. München, Hirth. M. 2. —.

— **Eastlake,** C. L. Notes on the Principal Pictures in the old Pinakothek at Munich. With Illustr. 8⁰, 284 p. London, Longmans. 7 s. 6 d.

— **Michel,** E. Les Holbein au Musée de Munich. (L'Art, XXXVII, 15.)

— — Les maîtres italiens au Musée de Munich. (L'Art, XXXVII, 14.)

— — Les paysagistes au Musée de Munich. (L'Art, XXXVII, 16.)

— Münchener Kunstverein. (Wartburg, XI, 11, 12.)

— **Pecht,** Fr. Die Ausstellungen im Münchener Odeon. (Deutsches Kunstblatt, 18.)

— — Münchener Kunst. (Allg. Ztg., B. 205 ff.)

Murano.

— **Urbani de Gheltof,** G. M. Il museo vetrario di Murano e la annessa scuola di disegno, negli anni 1882—84: notizie. 16⁰, 46 p. Venezia, tip. dell' Emporia.

Nürnberg.

— Aus Nürnberg. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 28.)

— Drei verlorene Kunstschätze Nürnbergs, von H. v. E. (Zeitschr. f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, II, 3 ff.)

— **Stockbauer.** Die Textilabtheilung in der Mustersammlung des Bayr. Gewerbemuseums. (Kunst u. Gewerbe, XVIII, 10.)

Orléans.

— **Michel,** E. Petit guide complet de l'étranger dans la ville d'Orléans. 18⁰, 61 p. et pl. Orléans, Herluison.

— Notice des œuvres et produits modernes des arts décoratifs, beaux-arts et arts appliqués à l'industrie, exposés à Orléans dans la halle Saint-Louis, à l'occasion du concours régional (17 mai au 30 juin 1884). 12⁰, 31 p. Orléans, Herluison.

Orvieto.

— **Bevir,** J. L. The Visitor's Guide to Orvieto. 8⁰. London, Stanford. 3 s.

Paris.

— **Billung,** H. Die Ausstellung der Krondiamanten zu Paris. (Kunst u. Gewerbe, XVIII, 9.)

— — Das Cluny-Museum zu Paris. (Kunst und Gewerbe, XVIII, 11.)

— Catalogue de la cinquième exposition (1883) de la Société d'aquarellistes français. 8⁰, 34 p. et 44 grav. Paris, imp. Jonaust. fr. 3. —.

— Catalogue de l'exposition Meissonier (24 mai à 24 juillet 1884). 8⁰, 160 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin.

— **Champeaux,** A. de, et F. E. **Adam.** Paris pittoresque, ouvrage illustré de nombreuses gravures dans le texte et de 10 grandes eaux-fortes originales par L. Gautier. f⁰, 85 p. Paris, Rouam.

— Collection d'objets d'art de M. Thiers léguée au musée du Louvre. 4⁰, XVI, 287 p. avec 33 pl. hors texte et portr. de M. Thiers. Paris, imp. Jouaust et Sigaux.

Paris.

— **Courajod,** L. Le futur musée de la sculpture du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes au Louvre. (Chron. des Arts, 28 ff.)

— **Dumont.** Catalogue des figurines de terre cuite du Musée du Louvre. (Journal des Savants, juin.)

— **Galignani.** Illustrated Paris guide for 1884, revised and verified by personal inspection. 12⁰, VIII, 310 p. avec grav., cartes et plan. Paris, Galignani.

— **Geispitz,** C. Nôtre-Dame de Paris, guide pratique du visiteur. 2e édit., entièrement refondue, la seule autorisée, ornée de plans et vues de la Cathédrale. 18⁰, 139 p. Paris, Sarlit et Cie. fr. 1. 25.

— **Gonse,** L. La collection Thiers au Louvre. (Gaz. des B.-Arts, novembre.)

— **Guilhermy,** F. de. Description de la Sainte-Chapelle. 6e édit. 18⁰, 79 p. et 6 grav. Paris, imp. Capiomont et Renault.

— **Hamerton,** P. G. Paris in Old and Present Times. With Especial Reference to the Changes in its Architecture and Topography. With 12 Etchings and numerous Vignettes. f⁰. London, Seeley. 21 s.

— Livret illustré du musée du Luxembourg, contenant environ 250 reproductions d'après les dessins originaux des artistes, gravures et divers documents. 1re édit. 8⁰, LXVII, 256 p. Paris, Baschet. fr. 3. 50.

— **Michel,** A. A propos d'une collection particulière de Mme de Cassin, galerie G. Petit. (Gaz. des B.-Arts, décembre.)

— **Neuda,** G. Die österreichischen Künstler in Paris. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 29 ff.)

— Notice des objets exposés à la Bibliothèque nationale, dans le salle du Parnasse français, à l'occasion du second centenaire de la mort de Pierre Corneille. 8⁰, 59 p. Paris, imp. Chamerot.

Paris. Salon 1884.

— **Baudot,** A. de. L'Architecture au Salon. (L'Art, XXXVII, 14.)

— **Michel,** André. Le Salon de 1884. (Ebenda.)

— **Beaulieu,** C. de. Le Salon de 1884, publié dans la Gazette du dimanche. 8⁰, 29 p. Paris, Bloud et Barral.

— **Dayot,** A. Salon de 1884. Ouvrage contenant une étude critique sur le Salon, et 100 photograv. hors texte. Livr. 1 à 3. 4⁰, p. 1—24, et photogr. Paris, Baschet.

— **Enault,** L. Paris-Salon, 1884 (6e année). Édition ornée de 40 grav. en photogr. (2e vol.) 8⁰, 96 p. Paris, Bernard et Cie. fr. 7. 50.

— **Gerin,** S. Les Artistes de l'Oise et le Salon de 1883. 12⁰, 51 p. Beauvais, imp. Père. (Extr. du Journal de l'Oise.)

— **Gout,** P. Le Salon d'architecture de 1884. (Encyclopédie d'architecture, IIIe sér., III, 6.)

— **Phillips.** The Salon. II. (Academy, 632.)

— **Rey.** Quelques tableaux du dernier Salon. (Revue chrétienne, 7.)

— Salon (Le) de Paris, illustré. Orné de 130 photogr. tirées en noir et en couleur. Texte par M. Jacques de Biez. Livr. 1. gr. 4⁰, IV, et p. 1 à 16, avec 12 photogr. Paris, Lemonnyer. (L'ouvr. compl. sera publ. en 12 livr. à fr. 5. 25.)

— Le Salon de Paris. (Rev. artist., 194, 196, 1884. — La Fédération artist., 28—31.)

— Le Salon de Paris. Le contingent belge. (La Fédération artist., 32—35, juin 1884.)

Paris. Union centr. des Arts décoratifs.

— **Billung,** H. Das Museum d. Decorativkünste. (Kunst u. Gewerbe, XVIII, 8.)

Paris.
— Catalogue de l'Union centrale des arts décoratifs. 8e exposition (1884). La Pierre, le Bois (construction), la Terre et le Verre. 18⁰, 533 p. Paris, Imp. Motteroz. fr. 2. 50.
— Catalogue illustré de l'Union centrale des arts décoratifs, contenant environ 200 reproductions, avec une étude sur l'art rétrospectif par V. Champier. 8⁰, 176 p. Paris, Baschet. fr. 2. 50.
— Catalogue de l'exposition des manufactures nationales (Sèvres, les Gobelins; Beauvais, la Mosaïque) à la 8e exposition de l'Union centrale des arts décoratifs (1884). 16⁰, 211 p. Paris, imp. Motteroz.
— Catalogue de l'exposition rétrospective des porcelaines de Vincennes et de Sèvres à la 8e exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. 16⁰, 232 p. Paris, imp. Motteroz.
— Catalogue des œuvres et des produits modernes exposés au Palais de l'Industrie à la 8e exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. (La pierre, le bois, construction, la terre et le verre.) 16⁰, 96 p. Paris, imp. Bourloton. fr. 1. 25.
— Catalogue illustré de l'exposition des arts incohérents. 8⁰, XV, 164 p. avec la reproduction en simili-gravure des principaux tableaux. Paris, Bernard et Cie. fr. 3. 50.
— **Dargenty**, G. Huitième exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. (L'Art XXXVII, 21 ff.)
— **Garnier**, É. L'ancienne porcelaine de Vincennes et de Sèvres. Exposition de l'Union centrale. (Gaz. des B.-Arts, novembre.)
— Guide du visiteur à la 8e exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. (La pierre, le bois, la terre, le verre.) 18⁰, 122 p. Paris, Chaix. fr. 1. 50.
— **Rivoalen**, E. Promenades à l'exposition de l'Union centrale des arts décoratifs. (Revue génér. de l'architecture, IVe sér., XI, 9—10.)

Perugia.
— **Cernicchi**, J. The cathedral of Perugia (English, French and Italian Guide). 16⁰, 39 p. Perugia, tip. of Santucci.

Poitiers.
— **Brouillet**, P. A. Notice des tableaux, dessins, gravures, statues, objets d'art anciens et modernes, curiosités etc., composant les collections de la ville de Poitiers. 1re partie. Peintures, dessins, gravures et sculptures. 16⁰, 340 p. Poitiers, imp. Marcireau et Cie. fr. 1. 50.
— Catalogue de la galerie lapidaire du musée de la Société des antiquaires de l'Ouest; par B. Ledain. 8⁰, 87 p. Poitiers, imp. Tolmer et Cie.

Posen.
— **Ehrenberg**, H. Die Ausstellung des Kunstvereins zu Posen. (Zeitschr. für bild. Kunst, XIX, B. 41.)

Prag.
— **Eitelberger**, R. v. Das kunstgewerbliche Museum im Rudolfinum in Prag. (Mittheil. des Oesterr. Museums, 231.)
— Katalog der Schatzkammer v. Maria Loretto am Hradschin zu Prag. 16⁰, 47 S. Prag, Neugebauer. M. —. 40.

Regensburg.
— **Weininger**, H. Führer durch Regensburg u. dessen nächste Umgebung. Neu bearbeitet v. Aug. Karl. 7. verb. Aufl. Mit 2 Plänen. 16⁰, XIV, 64 S. Regensburg, Coppenrath. M. 1. —.

Rennes.
— Catalogue des tableaux, dessins, bas-reliefs et statues exposés dans les galeries du musée de la ville de Rennes. 5e édit., redigée par J. Jan. 12⁰, XVI, 287 p. Rennes, imp. Le Roy fils. fr. 1. —.

Reval.
— **Amelung**, F. Revaler Alterthümer. 8⁰, III, 86 S. Reval, Kluge. M. 1. 50.

Rouen.
— Catalogue de la 29e exposition municipale des beaux-arts au musée de Rouen, le 12 août 1884. 12⁰, 103 p. Rouen, imp. Lecerf.
— Catalogue général de l'exposition de Rouen. 1884. 2e édit. 8⁰, 288 p. Rouen, imp. Lapierre,
— **Darcel**, A. L'Exposition rétrospective de Rouen. 8⁰, 117 p. et 6 pl. Rouen, Météri**e.**
— **Durand**, G. L'exposition rétrospective de Rouen. (Courrier de l'Art, IV, 40 ff.)
— **Linas**, de, et **Helbig**. L'exposition internationale d'imagerie religieuse à R. (Revue de l'art chrét., XXXIV, 4.)
— **Mantz**, P. Exposition rétrospective de Rouen. (Gaz. des B.-Arts, septembre ff.)
— **Souchières**, E. Les Arts rétrospectifs au Palais des consuls. 8⁰, VII, 195 p. Rouen, imp. Cagniard.

Saint-Germain.
— Examen par P.-Charles Robert d'un trésor de monnaies gauloises entré au musée de Saint-Germain. (Comptes rendus de l'Acad. des inscriptions et belles lettres, janvier—mars.)

Saint-Omer.
— **Valabrègue**, A. Le musée de S.-Omer. (Courrier de l'Art, IV, 50.)

Sevilla.
— **Gestozo y Pérez**, J. Guia artistica de Sevilla. Historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles, y noticia de las preciosidades artistico-arqueológicas que en ella se conservan de arquitectura, escultura y pintura, grabado. orfebreria, cerámica etc. 4⁰, 187 p. Sevilla, tip. de El Orden. 14 y 16.

Steyr.
— **Wickhoff**, F. Die culturhistorische Ausstellung in St. (Mittheilgn. d. Oest. Museums, 228.)

Stuttgart.
— **Decamps**, L. Les musées de Stuttgart. (Courrier de l'Art, IV, 29.)

Tournai.
— **Bourla**, C. Tournai-guide illustré. Histoire, monuments civils et religieux, instruction, beaux-arts, bienfaisance, commerce etc. 12⁰, 250 p. Tournai, Vasseur-Delmée. fr. 2. 50.
— **Cloquet**, L. Guide belge, Tournai et Tournaisis. Histoire et description détaillée de tous les monuments de la ville de Tournai, et une notice sur chacune des communes des cantons d'Autoing, de Templeuve, de Frasnes, de Celles, de Péruwely, de Leuze, de Lessines, de Flobecq, de Quevaucamps et d'Ath. 12⁰, 500 p. avec grav. et une carte. Tournai, Pollet-Penninck. fr. 4. —.
— **Weale**. The Art Treasures of Tournai. (Academy, 634.)

Turin.
— **Boito**. Il castello medioevale all' Esposizione di Torino. (Nuova Antologia, 18.)
— **Borbonese**, E. Guida di Torino. Torino, E. Petrini. L. 4. —.
— **Casanova**, F. e C. **Ratti**. Alcuni giorni in Torino. Guida descrittiva-storica-artistica illustrata con 50 disegni, una carta dei diatorni, la pianta della città e quella dell' Esposizione. 32⁰, 126 p. Torino, F. Casanova. L. 1. —.
— **Droz**. L'exposition de Turin. (Bibliothèque universelle, 68.)
— Esposizione generale italiana in Torino nel 1884. Catalogo uffiziale. 8⁰, 1007 p. col piano

generale, scala 1 : 2000. Torino, Unione Tipogr.-editz. Torinese. L. 5. —.

Turin.

— Esposizione generale italiana in Torino 1884. Arte contemporanea. Elenco dei prezzi. 8⁰, 16 p. Torino, Unione tipogr. L. —. 20.

— **Franz**, pseud. di F. Savoia di Cangiano. Guida pratica di Torino e diatorni, e della Esposizione generale italiana 1884. 16⁰, XXXI, 256 p. con pianta. Torino, tip. Camilla e Bertolero. L. 1. —.

— Indicazione sommaria dei quadri ed opere d'arte della R. Pinacoteca di Torino. 16⁰, 121 p. Torino, Paravia e Co. L. 1. 25.

— **Landi**, S. L'esposizione tipografica a Torino: rendiconti ed esami tecnici; impressioni critiche e rivelazioni di un Malcontento. 16⁰, 160 p. Firenze, tip. dell' Arte della stampa. L. 2. —.

— La Libreria, la Tipografia e le Arti affini alla Esposizione Nazionale in Torino. (Bibliogr. italiana, Cronaca, 12—13, 1884.)

— **Lossa**, A. Indice alfabetico degli oggetti in mostra all' Esposizione di Torino 1884. 16⁰, 198 p. Torino, tip. Roux e Favale. L. 1. —.

— **Mariani**. La céramique et la verrerie à l'exposition de Turin. (Revue internat., III, 3.)

— **Sassella**, A. Scuola d'arte applicata all' industria in Macerata: relazione in occasione dell' Esposizione Nazionale in Torino, 1884. 8⁰, 42 p. Macerata, tip. Bianchini.

— **Sassi**, D. La Biblioteca civica di Torino. Monografia presentata alla Esposizione di Torino 1884. Torino, eredi Botta.

— **Sestagalli**, C. Guida pratica completa pel visitatore dell' Esposizione industriale generale italiana, Torino. 16⁰, 248 p. Milano, Muggiani et Co. L. 1. —.

— **Stevens**, E. M. The Turin exhibition. (Art Journal, August.)

Ulm.

— **Mancino**, Léon. Le musée d'Ulm. (Courrier de l'Art, IV, 33.)

Venedig.

— **Tardieu**, A. Trois mois à Venise, impressions de voyage. 8⁰, 26 p. Lyon, imp. Pitrat aîné. (Extr. de la Revue lyonnaise, t. 7, avril 1884.)

— **Wolf**, Aug. Bronzerelief einer Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Venedig nach Tizian's „Assunta". (Zeitschr. f. bildende Kunst, XIX, B. 38.)

Verviers.

— Catalogue des tableaux du Musée communal de Verviers. Salles 1—2. 12⁰, 64 p. Verviers, E. Gilon. L. —. 50.

Wien.

— Eine Ausstellung orientalischer Keramik. (Blätter f. Kunstgewerbe, XIII, 9 ff.)

— Orientalisch-keramische Ausstellung. (Allgem. Kunst-Chronik, VIII, 40.)

— **Bucher**, B. Orientalisch-keramische Ausstellung in W. (Kunstgewerbebl., I, 2.)

— **Deininger**, Jul. Die Ausstellung von Grab-Monumenten im Künstlerhause. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 44.)

— **Eitelberger**, R. v. Die Jahresausstellung an der Wiener Akademie. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 227.)

Wien.

— **Engerth**, Ed. R. v. Ueber die im kunsthistorischen Museum neu zur Aufstellung gelangenden Gemälde (Forts. u. Schluss). (Jahrb. der kunst-hist. Samml. des A. Kaiserhauses, III. Bd., Wien 1885.)

— **Falke**, J. v. Die permanente Ausstellung des Wiener Knnstgewerbevereins im Oesterr. Museum. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 231.)

— — Die orientalisch-keramische Ausstellung im Orientalischen Museum. (Mittheil. d. Oesterr. Museums, 231.)

— **Folnesics**, J. Permanente Ausstellung des Wiener Kunstgewerbe-Vereins. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 43.

— — Das chinesische Porzellan im Orientalischen Museum. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 45 ff.)

— — Die Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Allg. Kunst-Chronik, VIII, 52.)

— **Förster**, Fr. Wiener Fremdenführer. Praktischer Wegweiser mit Berücksichtigung aller Sehenswürdigkeiten namentlich d. Kunstsammlungen, neuestem Plane der Stadt u. der Vororte nebst Strassenverzeichniss. 17. verb. Aufl. 12⁰, 117 S. mit Holzschn. Wien, Hölder. M. 1. 60.

— Vom Technologischen Gewerbe-Museum. (Gewerbeschau, XVI, 5.)

— **Karabacek**, J. Katalog d. Theodor Graf'schen Funde in Aegypten. Herausg. vom k. k. Oesterr. Museum. gr. 8⁰, 56 S. Wien, Gerold & Co. M. 1. 20.

— Katalog der orientalisch-keramischen Ausstellung im Orientalischen Museum 1884. Mit zahlreichen Illustrationen (eingedr. u. 1 Lichtdr.-Taf.) Lex.-8⁰, XLIII, 150 S. Wien. (Leipzig, A. Lorentz.)

— Orientalische Keramik im Orientalischen Museum. (Allg. Ztg., B. 274 ff.)

— **Kisch**, W. Die alten Strassen und Plätze von Wiens Vorstädten und ihre historisch interessanten Häuser. Ein Beitrag z. Culturgeschichte Wiens mit Rücksicht auf vaterländische Kunst, Architektur, Musik und Litteratur. Mit zahlreichen Illustr. (In 50 Hftn.) 1. Hft. gr. 4⁰, IV, IV, 24 S. Wien, O. Frank. M. 1. 50.

— Oesterreichischer Kunstverein. (Zeitschr. für bild. Kunst, XX, B. 7.)

— Kunstausstellung im Künstlerhause. (Allgem. Kunst-Chronik, VIII, 47 ff.)

— Von der Möbel-Ausstellung in Wien. (Blätter f. Kunstgewerbe, XIII, 7.)

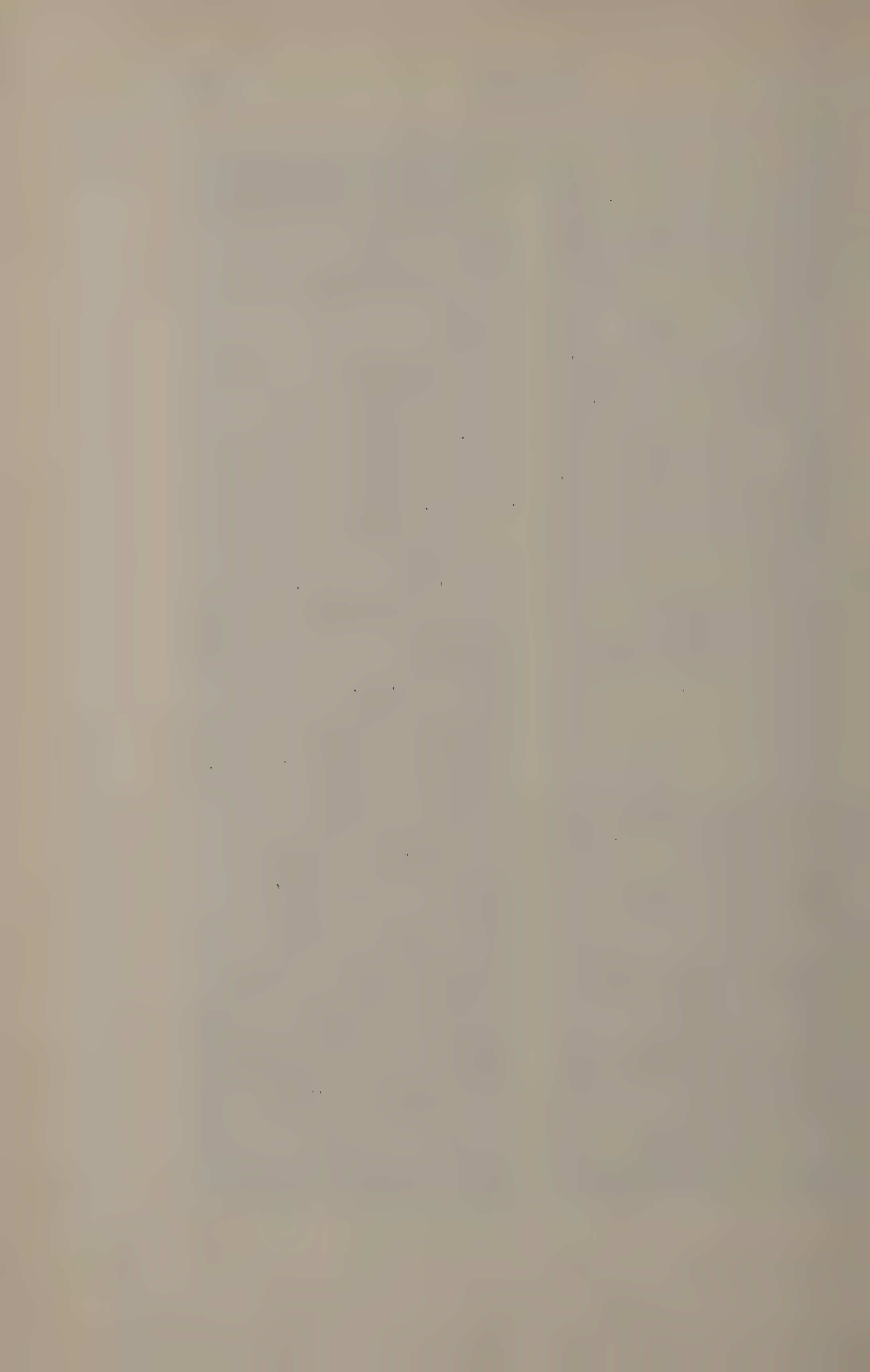
Zürich.

— **Auer**, H. Das Semper-Museum in Zürich. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, B. 5.)

— **Guyer**, E. Einleitung zur Fachberichterstattung über die schweizerische Landesausstellung Zürich 1883. (Deutsch und französisch.) gr. 8⁰, 70 S. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 1. —.

— **Koch**, A. Bericht über Gruppe 17 der schweizerischen Landes-Ausstellung in Zürich 1883: Keramik. gr. 8⁰, 105 S. mit 6 Tab. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 2. —.

— **Martin**, L. Rapport sur le groupe 12 de l'exposition nationale suisse à Zürich 1883: Orfévrerie et bijouterie. gr. 8⁰, 11 S. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. —. 50.



BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 1. Januar bis 30. Juni 1885.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

About, Edm. La Ligne et la couleur. (La Fédération artist., 16—19.)

Adam, C. E. Essai sur le jugement esthétique. 8⁰. 263 p. Paris, Hachette et Cie.

Anděl, A. Ornamentale Formenlehre. 1. Bd. Das geometrische Ornament. Ein Lehrmittel für den elementaren Zeichenunterricht an Real- u. Gewerbeschulen, entworfen u. m. Unterstützung des k. k. Ministeriums f. Cultus u. Unterricht herausgegeben. 3. unveränd. Aufl. VIII, 31 S. mit 64 Chromolith. 4⁰. Wien, Waldheim. M. 8. —.

Andreotta, P. Dell' insegnamento e utilità del disegno; idee pratiche. 8⁰, 16 p. Treviso, tip. Longo.

Attems, H., Graf v. Die österreich. allgemeine Handwerkerschule, besprochen. gr. 8⁰, 27 S. Graz. Wien, Hölder. M. —. 60.

Atti della Scuola superiore d'Arte applicata all' industria, annessa al Museo artistico municipale di Milano. Anno 1883, 8⁰, 21 p. Anno 1884, 13 p. Milano, tip. Lombardi.

Auer, H. Moderne Stylfragen. (Allg. Bau-Ztg., L, 3 ff.

Beccaria, C. Della imitazione nell' arte, discorso per la distribuzione del premii nel Collegio della Missione in Savona. 1883—84. 8⁰, 38 p. Savona, tip. Ricci.

Bethune de Villers, J. Le beau esthétique et l'idéal chrétien. (Rev. de l'art chrét., XXXV, 2.)

Biedermann, D., Frh. v. Anleitung zur praktischen Darstellung u. Ausführung heraldischer Ornamente für das gesammte Kunstgewerbe. (Zeitschr. d. Kunstgew.-Ver. in München, 3 ff.)

Blaikie, J. A. The mask of silence. (Art Journal, Jan.)

Bracquemond. Du dessin et de la couleur. 18⁰, XIV, 283 p. Paris, Charpentier et Cie. fr. 3. 50.

Clarke, E. F. C. Handbook on Perspective. 12⁰, 14 p. London, Rogerson. 9 d.

Colfs, J. Ed. L. Bibliographie artistique. La Filiation généalogique de toutes les écoles gothiques. (La Fédération artistique, 1885, N⁰ 18—20.) Bruxelles, A. Manceaux.

Davies, G. S. Art teaching at Charterhouse. (Art Journal, June.)

Day, L. F. Grotesques. (Art Journal, Febr.

Delescluze, G. Les secréts du coloris révélés par l'étude des harmoniques. 8⁰, 91 p. Bruges, Beyaert-Storie. fr. 2. —.

De Taeye, Edm. Méthode intuitive pour la représentation réelle des corps. Pratique du dessin. 8⁰, 320 p. et 77 pl. Namur, Wesmael-Charlier. fr. 7. 50.

De Taeye, L. Traité général de l'enseignement des arts du dessin, publié avec le concours de plusieurs artistes et professeurs. 2ᵉ partie: Cours de dessin à moin libre, par E. Vander Haeghen. 8⁰, 218 p. et 81 pl. Namur, Wesmael-Charlier. fr. 6. —.

De Trombetti, O. C. La istruzione artistico-industriale elementare superiore: pensieri e proposte. 8⁰, 55 p. Sesto-Fiorentino, tip. Casini.

Eder, J. M. Ueber die Einführung der Photographie an Kunstschulen und die Errichtung einer photographischen Versuchsanstalt in Wien. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, 237.)

Ehrhardt, A., Prof. Die Kunst der Malerei. Eine Anleitung zur Ausbildung f. die Kunst. Nebst einem Anhang zur Nachhülfe bei dem Studium der Perspective, Anatomie u. der Proportionen. Mit 53 Taf. u. Text-Illustr. in Holzschn. gr. 8⁰, XXIV, 295 S. Braunschweig, Schwetschke & S. M. 10. —.

Erckmann-Chatrian. L'Art et les grands idéalistes. 18⁰, 342 p. Paris, Hetzel et Cie. fr. 3. —.

Fischbach, Fr. Wie ist das Kunstgewerbe der Schweiz zu heben und zu pflegen. Vortrag, gehalten in der Jahresversamml. der schweizer. gemeinnütz. Gesellschaft in Aarau. gr. 8⁰, 43 S. Basel, Schwabe. M. —. 80.

Gärtig, W. Zur Abwehr! Eine Ehrenrettung des Handfertigkeits-Unterrichts. (Nordwest, 8. Jahrg., 15.)

Giraud, A. Les hérésies artistiques. (La jeune Belgique, t. IV, N⁰ 4.) Bruxelles.

Die Gothik in Holz ausgeführt. (Der Kirchenschmuck, XVI, 5 ff.)

Häuselmann, J. Anleitung zum Studium der decorativen Künste. Ein Handbuch für Kunstfreunde u. Künstler, Kunsthandwerker u. Gewerbetreibende, Zeichenlehrer u. Schül. höherer Unterrichts-Anstalten. Mit 296 in den Text gedr. Illustr. gr. 8⁰, VIII, 186 S. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 4. 50.

Hanbury, A. Advanced Studies of Flower-Painting in Water-Colours. 4⁰. London, Blackie. 7 s. 6 d.

Hauck. Die Grenzen zwischen Malerei u. Plastik und die Gesetze des Reliefs. (Deutsche Bau-Ztg., 49 ff.)

Herdtle, Ed. Vorlagen-Werk f. den Elementarunterricht im Freihandzeichnen. Herausg. im Auftrage der k. Commission f. d. gewerbl. Fortbildungsschulen Württembergs. 9. Aufl. 60 Bl. Umrisse in Imp.-Fol., 24 Bl. Farbendrucke in gr. 4⁰, mit 1 Textheft. gr. 8⁰, 26 S. Stuttgart, Nitzschke. M. 30. —.

— Vorlagen-Werk f. den Elementar-Unterricht im Freihandzeichnen. Auswahl aus dem im Auftrage der k. württ. Commission f. d. gewerbl. Fortbildungsschulen bearb. „Vorlagenwerk in 60 Bl.“ Unter Genehmigung d. k. sächs. Ministeriums für Cultus u. öffentl. Unterricht zum Gebrauche f. d sächs. Schulen zusammengestellt von F. W. Tretau. Mit einem Vorwort von E. Bornemann. 30 (lith.) Bl. Umrisse. Imp.-Fol. Mit Textheft. 7. Aufl. gr. 4⁰, 19 S. Stuttgart, Nitzschke. M. 10. —.

Herdtle, H. Vorlagen für das polychrome Flachornament. Eine Sammlung italien. Majolica-Fliesen. Aufgenommen u. herausg. (26 Chromolith. mit 1 Blatt Text.) f⁰. Wien, Gräser. M. 25. —.

Hertel, F. Die Handfertigkeitsschulen im Königreich Sachsen. (Nordwest, 8. Jahrg., 8, 9.)

Hofmann, R. Blumen-Studien nach der Natur. 1. Ser. (6 Chromolith.) f⁰. Leipzig, Twietmeyer. M. 16. —.

How to Build, Furnish, and Decorate; consisting of Elevations and Plans for Houses, Barns, and every description of Outbuilding, accompanied with clear and concise Instructions. 2nd edit. Illustr. f⁰. (New York.) London. 25 s.

Humbert, L. L'œuvre de Stanislas dit le Bienfaisant. Edit. revue et corrigée. 8⁰, VII, 50 p. Nancy, imp. nouvelle. fr. 2. —.

Ilg, A. Ein Wort zur kirchlichen Kunstbewegung. (Der Kirchen-Schmuck, XVI, 1.)

Jännicke, Fr. Handbuch der Aquarellmalerei. Nach dem heutigen Standpunkte u. in vorzügl. Anwendung auf Landschaft und Architektur, nebst einem Anhang über Holzmalerei. 3. verb. u. verm. Aufl. 8⁰, VIII, 323 S. Stuttgart, Neff. M. 4. 50.

Die Kirche und die Renaissance. (Der Kirchenschmuck, XVI, 4 ff.)

Leland, C. G. Education in industrial art. (Art Journal, Mai.)

Lindsay, T. M. Art teaching at Rugby School. (Art Journal, Febr.)

Louis, Edm. Ce que l'on fait pour l'enseignement artistique en Belgique et en Angleterre. (La Fédération artistique, 1884, 8—11.)

Ludwig, H. Lionardo da Vinci, das Buch von der Malerei. Neues Material aus den Original-Manuscripten, gesichtet und Cod. Vatic. 1270 eingeordnet. gr. 8⁰, XII, 288 S. Stuttgart, Kohlhammer. M. 6. —.

Martha, C. La délicatesse dans l'art. 18⁰, VIII, 323 p. Paris, Hachette et Cie. fr. 3. 50.

Eine Maschine zum Malen u. Zeichnen. (Schweiz. Gewerbebl., X, 3.)

Moser, Ferd. Ornamentvorlagen f. gewerbliche Fach- u. Fortbildungsschulen, sowie f. kunstgewerbliche Werkstätten gezeichnet u. herausg. (In 5 Hftn.) 1. Hft. (10 Photolith.) f⁰. Leipzig, Seemann. M. 3. —.

Natur und Unnatur in der Genremalerei. (Zeitschrift f. Museologie, VIII, 6.)

Racinet, A. Das polychrome Ornament. 2. Serie 120 Taf. in Gold-, Silber- u. Farbendr. Antike u. asiat. Kunst, Mittelalter, Renaissance, XVI. u. XVII. Jahrh. Historisch-prakt. Sammlung mit erklär. Text. Deutsche Ausgabe von Carl Vogel. (In 40 Lfg.) 1. Lfg. (4 Taf. mit 4 Bl. Text.) f⁰. Stuttgart, Neff. M. 4. —.

Ragazzoni, J. Il capitale artistico dell' uomo: conferenze. 8⁰, 34 p. Vigevano, tip. Nazionale.

Robert, K. L'Aquarelle, traité pratique et complet sur l'étude du paysage. 3e édit. 8⁰, 143 p. avec grav. et fac-similés d'aquarelles. Paris, Meusnier. fr. 6. —.

Ross, W. T. The fine Arts and Arts of Design; their Origin, Nature and Influence: With an Essay on Recreations, Ancient and Modern, Public and Private. 12⁰, 154 p. London, Macmillan. 4 s. 6 d.

Schmidt, Alex. Ein Verzeichniss von Vorlage-Werken für decorative Malerei und Bildhauerei vom keramisch. Gesichtspunkt aus betrachtet. 1. Thl. gr. 8⁰, 47 S. Berlin, Claesen & Co M. —. 50.

Schulze, H. Vademecum des Ornamentzeichners. Taschenbuch, enth. 1150 Motive zu Entwürfen in vergrösserter Ausführung mit fortlaufenden Hinweisen in Bezug auf ihre Ausmalung. (11 S. mit 53 lith. u. 3 chromolith. Taf. u. Text auf der Rückseite.) schmal 8⁰. Leipzig, T. O. Weigel. M. 4. —.

Sepp. Der Einfluss der Kunst auf die Religionsvorstellungen und die zehn Gebote Mosis. (Zeitschr. d. Kunstgew.-Ver. in München, 5. 6.)

Slingeneyer, E. Discours sur l'art. (Chron. des beaux-arts, 1884, 48.)

Sollen wir unsere Statuen bemalen? (Die Grenzboten, 44. Jahrg., 25.)

Unterricht, der kunstgewerbliche, in Ungarn. (Kunst-Chronik, XX, 17.)

Vorlagen für den Handfertigkeits-Unterricht. Herausg. auf Veranlassung d. deutsch. Central-Comités f. Handfertigkeits-Unterricht u. Hausfleiss. 1. Abth. f⁰. Leipzig, Seemann, 1884. M. 8. —.

Wallis, C. A Dictionary of Water-Colour Technique, principally adapted to the requirements of the Landscape Painter in Water-Colours. 12⁰. London, Winsor & N. 1 s.

Wright, E. A. Architectural Perspective for Beginners. 4⁰. (New York) London. 15 s.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Allard, P. Le symbolisme chrétien au IVe siècle, d'après les poèmes de Prudence. (Revue de l'art chrét., XXXV, 1 ff.)

Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg. Tome XVI, 30e fasc. gr. 8⁰, XIV, 156 p. et 2 pl. Arlon, imp. P. A. Brück. fr. 4. 50.

Annales du Cercle archéologique de Mons. Tome XVII, 1884. 8⁰, 578 p. et 10 pl. de grav. hors texte. Mons, H. Manceaux. fr. 12. —.

Annuaire de l'Association amicale des anciens élèves de l'Ecole centrale des arts et manufactures. 1882—84. 8⁰, 402 p. Paris imp. Masquin.

Annuario del R. Museo Industriale Italiano in Torino per l'anno scolastico 1884—85. 8⁰, 155 p. Torino, tip. G. Candelletti.

Arendzen & Van Someren. Moderne Kunst in Nederland. Inleidend woord van C. Vosmaer f⁰. Amsterdam, Van Holkema. (Paraîtra en livr. a 1 pl. et un texte explicatif. à fl. 3. —. 17 livr. ont. paru.)

Atz, C. Die christliche Kunst in Wort und Bild oder pract. Handbuch zur Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale mit mancherlei Fingerzeigen bei Restaurirung oder neuen Werken. 2. reich verm. Aufl. mit sehr vielen Illustr. 4.—6. (Schluss-) Lfg. 145—271 S. Bozen. Würzburg, Woerl. à M. 1. 20.

Auger, A. Les Fouilles du dolmen de la Planche-à-Puare à l'île d'Yeu. 8⁰, 11 p. La Roche-sur-Yon imp. Servant. (Extr. de l'Ann. de la Soc. d'émulation de la Vendée, 31ᵉ année, 1884.)

Ausgrabungen auf Delos. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 9.)

Die Ausgrabungen der archäologischen Gesellschaft in Athen. (Centralbl. der Bauverwaltung, 21ᵃ, 22.)

Aus'm Weerth, E. Römische Ring-Gefässe. (Die Wartburg, 1885, 1—2.)

Barbier de Montault, H. Les Clochettes de Langres et d'Orléans, notes archéologiques. 8⁰, 3 p. Montauban, imp. Forestié.

— L'Inscription de la Grange-Lescou (Tarn-et-Garonne). 8⁰, 14 p. et pl Montauban, imp. Forestié. (Extr. de Bull de la Soc. archéol. de Tarn-et-Garonne.)

Bayer, J. Aus Italien. Kultur- u. kunstgeschichtliche Bilder und Studien. VIII, 365 S. gr. 8⁰, Leipzig, Elischer. M. 6. —.

Beissel, St. Die Kunstthätigkeit des hl. Bernward von Hildesheim. (Stimmen aus Maria Laach, XXVIII, 2.)

Benndorf, O. u. G. Niemann. Reisen im südwestlichen Kleinasien. 1. Bd. A. u. d. T.: Reisen in Lykien und Karien, ausgeführt im Auftrage d. k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht, unter dienstlicher Förderung durch Sr. Maj. Raddampfer „Taurus", Commandant Fürst Wrede, beschrieben. Mit e. (chromolith.) Karte v. H. Kiepert. 49 Taf. u. zahlr. Illustr. im Text. 158 S. Wien, Gerold's Sohn. M. 150. —.

Bernard, F. Note au sujet de quelques monuments de pierres brutes relevés chez les Touareg Azgar. (9 p. avec figures.) 8⁰. Paris, Leroux. (Extrait de la Revue archéologique.)

Bernardi, J. La Scuola di San Rocco, il suo ordinamento e i suoi monumenti. 8⁰, 35 p. Venezia, tip. dell' Ancora.

Bertolotti, A. Artisti subalpini a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. 8⁰, p. 284. Mantova, Mondovi. L. 5. —.

— Artisti in relazione coi Gonzaga Signori di Mantova: ricerche e Studii negli Archivii mantovani. 8⁰, 226 p. (Degli Atti e Mem. della Deput. di Storia patria per le prov. Modenesi e Parmensi, serie III, vol III, parte I.)

Bertrand, A. Les Deux divinités gaulois de Sommerécourt (Haute-Marne). 8⁰, 4 p. et 2 planches. Paris, Leroux. (Extrait de la Revue archéologique.)

Bischoff, M. Die Renaissance in Schlesien. Aufgenommen u. hrsg. 70 autogr. Taf. mit Text. (Aus: „Deutsche Renaissance".) fol., III, 8 S. Leipzig, Seemann. M. 20. —.

Blümner, H. Die Mode im alten Griechenland. (Die Grenzboten, 44. Jahrg., 9.)

Boito, C. I Restauratori: Conferenza. 16⁰, 35 p. L. 1. —.

Brizio, E. Nuova situla di bronzo figurata, trovata in Bologna. (Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, luglio-agosto 1884.)

Bulletin de la Société archéologique du Châtillonnais. No. 1 à 5, comprenant les années, 1881 (2 fasc.), 1882, 1883, 1884. 8⁰, 276 p. et pl. Châtillon-sur-Seine, imp. Leclerc.

Bulletin de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts du département de Seine-et-Marne. (20ᵉ année). 9ᵉ vol. 8⁰, XXIII, 451 p. Paris, Aubry.

Burckhardt, J. La Civilisation en Italie au temps de la Renaissance. Trad. par M. Schmitt. 2 vol. 8⁰, T. 1, II, 384 p. t. 2, 393 p. Paris, Plon, Nourrit et Co.

Caloen, Dom Gerard van. Les basreliefs de Maredsous, provenant de l'abbaye de Florenne et le cimetière franc de Maredsous. (Revue de l'art chrét., XXXV, 1.)

Camiade, G. Découverte de nouveaux tumulus sur les landes de Clermont, Estibeaux et Pomarez. 8⁰, 10 p. et plan. Dax, imp. Justère. (Extrait du Bulletin de la Société de Borda.)

Carr, J. C. Papers on Art. (On James Barry, Sir Josua Reynolds, Gainsborough, Rossetti's Influence in Art.) 8⁰, 220 p. London, Macmillan. 8 s. 6 d.

Cartwright, J. The Tomb and Chantry of the Black Prince at Canterbury. (Portfolio, March.)

Cesnola, L. P. di. A descriptive atlas of the Cesnola collection of cypriote antiquities in the metropoliton museum of art. New York. [in 3 vols.] Vol. 1 with preface by Samuel Birch. 5 parts. (150 Lichtdr.-Taf. mit 150 Bl. Erklärgn. u. 12 S. Text.) f⁰. Berlin, Asher & Co. M. 210. —.

Champoiseau et la victoire de Samothrace. (Chronique des Arts, 5.)

Chauvigné, A. A. Histoire des corporations d'arts et métiers de Touraine, ouvrage lu au congrès des sociétés savantes de la Sorbonne, en 1884. 8⁰, 64 p. Tours, imp. Rouillé-Ladevèze. fr. 2. —.

Chodzkiewicz. Archéologie scandinave. Fers de lance avec inscriptions runiques. 8⁰, 18 p. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéol.)

Clement, C. E. and L. Hutton. Artists of the 19th Century. N. Edit. 12⁰. (Boston.) London. 15 s.

Collignon. Bronze grec du Musée de Tschinli-Kiosk à Constantinople. (Bull. de correspondance hellénique, IX, 1.)

Colombo, A. Il palazzo e il giardino di Poggioreale. (Archivio Storico per le Provincie Napoletane, fasc. 1, anno X.)

Conrady, W. Die Ausgrabung des Limer-Kastells in Obernburg a. M. (Westd. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, IV, 2.)

Conze, Jahresbericht über die Thätigkeit des kaiserl. deutschen archäol. Instituts. (Sitzungsber. d. k. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin, 27.)

Curzon, H. de. Notice sur l'église prieurale de Saint-Germain-des-Fossés (Allier). 8⁰, 7 p. avec fig. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. archéol. du Comité des travaux historiques.)

Custode à reliques, une ancienne. Les représentations du Sacré Coeur de Jésus au XVᵉ siécle. (Revue de l'Art chrét., XXXV, 2.)

Danicourt, A. Hermés et Dionysos. 8⁰, 6 p. avec dessin. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéol.)

Day, L. F. Wings. (Art Journal, June.)

Decoration. Vol. 8. f⁰. London, Low. 7 s. 6 d.

De Loë, A. Notice sur des antiquités franques découvertes à Harmignies. 8⁰, 8 p. et 2 pl. Mons. Hector Manceaux. fr. 1. —. (Extrait des Annales du Cercle archéolog. de Mons.)

Demaisons, L. Note sur deux inscriptions de l'église Saint-Remi de Reims, antérieures au XIIe siècle. 8⁰, 3 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. archéol. du Comité des travaux hist. et scientif., 1884.)

Diehl, Ch. Ravenne, études d'archéologie byzantine. (L'Art, 15 janvier ff.)

Dierks, H. Ueber das Kostüm der griechischen Schauspieler in der alten Komödie. (Archäol. Ztg. 1885, I.)

Dieulafoy, M. L'Art antique de la Perse; Achéménides, Parthes, Sassanides. IIIe partie: la Sculpture persépolitaine. gr. 4⁰, 112 p. avec 124 fig. et 19 pl. hors texte. IVe partie: les Monuments voutés de l'époque achéménide. 4⁰, 88 p. avec grav. et 20 pl. hors texte. Paris, Des Fossez et Cie.

Di Manzano, Fr. Cenni biografici dei letterati ed artisti friulani dal secolo XIV al XIX. 8⁰. Udine, Gambierasi. L. 2. —.

Düntzer, H. Der Umfang des ältesten römischen Köln. (Westd. Zeitschr. f. Gesch. und Kunst, IV, 1.)

Duhn, F. von. Charondarstellungen. (Archäol. Ztg., 1885, 1.)

Ebe, G. Goethe's Beziehung zur bildenden Kunst. (Die Gegenwart, 27. Bd., 16—18.)

Erman, A. Aegypten und ägyptisches Leben im Altertum geschildert. Mit über 300 Abbildgn. im Text u. 10 Vollbildern (in 15 Lfg.) 1. Lfg. 8⁰, 48 S. Tübingen, Laupp. à M. 1. —.

Eudel, P. Die Fälscherkünste. (Le Truquage.) Autorisirte Bearbeitung von B. Bucher. 8⁰, XII, 219 S. Leipzig, Grunow. M. 4. —.

Fabricius, E. Ein bemaltes Grab aus Tanagra. (Mittheilgn. des deutsch. archäol. Instituts in Athen, X, 2.)

Fabriczy, C. Die Künstlerfamilie der Lombardi. (Kunst-Chronik, XX, 37.)

Fornoni, E. L'antica basilica Alessandrina e i suoi dintorni: lettura. 8⁰, 84 p. con 3 tav. Bergamo, tip. Gaffuri e Gatti. L. 2. 50.

Fränkel, M. Zu der Karlsruher Unterweltsvase. (Archäol. Ztg., 1885, 1.)

Frey, C. Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Eine quellenkrit. Untersuchung. Mit 2 (lith.) Plänen. 8⁰, X, 394 S. Berlin, Hertz. M. 20. —.

Frimmel, Th. Ein Gedenkbuch von V. G. Kininger und Christian Mayer. (Kunst-Chronik, XX, 19.)

Frizzoni. Kunstneuigkeiten aus Italien. (Kunst-Chronik, XX, 26.)

Funde, römische. (Kunst-Chronik, XX, 23.)

Funghini, V. Relazione sui monumenti antichi e sui musei regionali al Congresso degli ingegneri ed architetti di Torino. 8⁰, 28 p. Arezzo, tip. Racuzzi.

Gaidoz, H. Le Dieu assis les jambes croisées retrouvé en Auvergne. 8⁰, 3 p. Paris, Leroux. (Extrait de la Revue archéol.)

Gauthier, J. Marché conclu pour la peinture et la dorure du maître-retable de l'église Saint-Pierre de Besançon. 8⁰, 4 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. archéol. du Comité des travaux hist. et scientif.)

Germain, L. Un portrait de Marguerite de Lorraine, duchesse d'Alencon, au Musée Lorrain. 8⁰, 8 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Geschichte der deutschen Kunst. I. Die Baukunst, von R. Dohme. II. Die Plastik, von W. Bode. III. Die Malerei, von H. Janitschek. IV. Der Kupferstich u. Holzschnitt, von F. Lippmann. V. Das Kunstgewerbe, von J. Lessing. Mit zahlr. Illustr. im Text, Taf. u. Farbendr. (In ca. 24 Lfgn.) 1. Lfg. (2. Bd. S. 1—64.) 2. Lfg. (1. Bd. S. 1—48.) Hoch. 4⁰. Berlin, Grote. à M. 2.

Gestoso y Pérez, J. Curiosidades antiguas sevillanas; estudios arqueológicos. 8⁰, 283 p. Sevilla, imp. de El Universal.

Gigoux, J. Causeries sur les artistes de mon temps. 18⁰, III, 301 p. et portr. Paris, C. Lévy. fr. 3. 50.

Gilbert, J. Landscape in Art before Claude and Salvator. With 157 Illustr. 8⁰, 468 p. London, Murray. 30 s.

Gorringe, H. H. Egyptian Obelisks. f⁰, 54 p. Illustr. London, J. C. Nimmo. 42 s.

Gozzadini, G. Nuovi scavi nel fondo San Paolo presso Bologna. 4⁰, 17 p. Bologna.

Hampel, J. Der Goldfund von Nagy-Szt-Miklos. (Ungar. Revue, 1885, März.)

Hanriot, C. Notions sur l'histoire de l'art en Grèce. 8⁰, 42 p. Paris, Leroux.

Hardy, M. Le Cimetière franc d'Eu (Seine-Inférieure) et la Tombe d'un monétaire. 8⁰, 32 p. avec dessins. Rouen, Métérie.

Hauser, A. Ausgrabungen in Carnuntum. (Archäol.-epigraph. Mittheil., VIII, 1.)

Hauser, B. Weitere Ergebnisse der Ausgrabungen zu Frögg in Kärnten. (Mittheilgn. der k. k. Central-Comm., N. F., XI, 2.)

Hauser, F. Note sur un miroir grec du cabinet des Médailles. (Gazette archéol. X, 1, 2.)

Haushofer, M. Ueber Drachen. (Zeitschr. des Kunst-Gewerbe-Vereins in München, 1. 2.)

Heydemann, H. Vase Caputi mit Theaterdarstellungen. Mit 2 (lith.) Taf. u. 2 Holzschn. Halle'sches Winckelmann-Programm. gr. 4⁰, 22 S. Halle, Niemeyer, 1884. M. 2. —.

Hirschfeld. Inschriftliche Funde in Carnuntum. (Archäol.-epigraph. Mittheilgn., VIII, 1.)

Hirschfeld und **Schneider**, Bericht über eine Reise in Dalmatien. (Archäol.-epigraph. Mittheil., IX, 1.)

Hoernes. Römisches Denkmal in Cilli. (Archäol.-epigraph. Mittheil., VIII, 2.)

Jefferies, R. Field sports in art. (Art Journal April ff.)

Joubert, A. Le Château seigneurial de Saint-Laurent-des-Mortiers d'aprés des documents inédits (1356—1789.) 8⁰, 21 p. Mamers, imp. Fleury et Dangin.

Kalesse, E. Zur altmorgenländischen Vasenkunde. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 7.)

Kiepert, H. Karte von Lykia. Nebst den Ergebnissen der in den J. 1881—82 ausgeführten österreich. Expeditionen, namentlich der Messungen und Zeichnungen der O. Benndorf, E. Petersen, G. Niemann, F. v. Luschan, E. Löwy, mit Ergänzungen durch die Itinerare früherer Reisenden, namentlich die Karte von T. A. Spratt, redigirt und gezeichnet 1 : 300000 2 Bl. Chromolith. gr.-fol. mit Erläuterungen (52 S.) Wien, Gerolds Sohn, 1884. 8⁰. In Carton M. 12. —.

Klein, W. Zur Kypsele der Kypseliden in Olympia. (Mit 5 [eingedr.] Abbildgn.) (Aus: „Sitzungsber. d. k. k. Akad. d. Wiss.") Lex.-8⁰, 35 S. Wien, Gerold's Sohn. M. —. 70.

Klemm. Ariadnefäden im Labyrinth der Steinmetzzeichen. (Correspondenzbl. des Gesammtver. d. deutsch. Geschichts- u. Alterthumsvereine, 1885, 1—2.)

Kunst, die, in Oesterreich-Ungarn. (Jahrb. der „Allg. Kunst-Chronik".) Hrsg. v. Dr. W. Lauser. I. Jahrg. (V, 205 S. mit eingedr. Illustr.) Hoch 4⁰. Wien, Graeser. M. 12. —.

Kunstfreund, der. Hrsg. v. H. Thode. 1. Jahrg. 1885. 24 N⁰. (2 Bl. mit eingedr. Illustr. und Kunstbeilagen.) f⁰. Berlin, Grote. M. 20. —.

Lafaye, G. Note sur la voie Aurélienne à Aix et sur les antiquités de la Roque d'Autheron [Bouche-de-Rhone] (11 pages avec dessins.) 8⁰. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. (Extrait des Mémoires de la Soc. etc., t. 45.)

Lane-Poole, St. Babylon of Egypte. (Art Journ., Mai.)

Langl, J. Griechische Götter- und Heldengestalten. Nach antiken Bildwerken gezeichnet und erläutert. Mit kunstgeschichtlicher Einleitung. von C. v. Lützow. (In 17 Lfgn.) 1. Lfg. (S. 1 bis 16 mit eingedr. Illustr. u. 3 Lichtdr.-Taf.) fol. Wien, Hölder. M. 2. 50.

Lasteyrie, R. de. Notice sur une croix du XIIIe siècle conservée à Gorre (Haute-Vienne.) 8⁰, 16 p. et 2 pl. Paris, imp. nat.

Lavergne, A. Excursions de la Société française d'archéologie dans le Couserans. 8⁰, 23 p. Auch, imp. Foix. (Extr. de la Revue de Gascogne.)

Leitschuh, F. Joseph Heller. (Zeitschrift für Kunst- und Antiquitäten-Sammler, II, 13. 14. 15. 16.)

— Der Kunstsinn des Horaz. (Zeitschr. f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, II, 7. 9. 11.)

Lessing, J. Anton Springer. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 8.)

Lettere di Quatremère de Quincy ad Antonio Canova e di Antonio Canova a Leopoldo Cicognara, pubblicate da Aug. Benvenuti. 16⁰, Venezia, tip. Ferrari.

Lévi, D. Michel-Ange, l'homme, l'artiste, le citoyen. Trad. par Ed. Petit. 8⁰, 224 p. avec grav. et ports. Paris, imp. P. Dupont.

Lewis. The Gallo-Roman Monuments of Reims. (Archaeological Journ., 162.)

Liévre. Exploration archéologique du département de la charente. (Revue archéol., janvier, février.)

Livres (les), les Estampes et la Reliure, publication mensuelle. 1re anneè. N⁰ 1. F⁰. à 3 col., 4 p. Paris, Rouveyre. Abonn.: 3 fr. par an.

Loewy, E. Künstlerinschrift aus Megara. (Mittheilgn. d. deutsch. archäol. Instituts in Athen, X, 2.)

Lucchini, P. Miniatori e scrittori cremonesi. (Il Bibliofilo, Bologna.)

Lübke, W. Bunte Blätter aus Schwaben. 1866 bis 1884. gr. 8⁰, VIII, 417 S. Stuttgart, Spemann. M. 6. —.

Maitre, A. Le Tumulus de Gavr'inis; Explication de l'origine des dessins sculptés sur les pierres de l'allée couverte. 8⁰, 11 p. avec fig. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéol.)

Mantovani, G. Notizie archeologiche bergomensi: biennio 1882—83. 8⁰, XV, 214 p. con 5 tav. Bergamo, tip. Gaffuri e Gatti. L. 5. —.

Marx, Fr. Dioskurenartige Gottheiten. (Mitth. d. deutsch. archäol. Instituts in Athen, X, 2.)

Maxe-Werly, L. Fibule et collier en or trouvés a Totainvil (Vosges). 8⁰, 10 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris. (Extrait des Mémoires de la Sociéte etc., t. 45.)

— Note sur diverses antiquités recemment découvertes à Naix (Meuse). 8⁰, 7 p. avec fig. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. archéol., 1, 1885.)

Maze-Sencier, A. Le Livre des collectionneurs. 8⁰, X, 878 p. avec grav. Paris, Ve Loones. fr. 20. —.

Melon, P. La Necropole phénicienne de Medhia. 8⁰, 8 p. avec fig. et pl. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéol.

Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Chalon-sur-Saône. T. 7. 2e partie. 4⁰, XI p. et p. 121 à 167 et pl. Chalon-sur-Saône, imp. Marceau.

Mémoires de la Société archéologique et historique des Côtes-du-Nord. T. 1. 557 p. Saint-Brieuc, Prud'homme.

Mémoires de la Société d'archéologie lorrain et du Musée historique lorrain. T. 12. 3e série. 8⁰, XXIV, 458 p. Nancy, Wiener.

Mémoires de la Société historique et archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin. T. 7 (1884). 8⁰, XL, 107 p. Pontoise, imp. Paris.

Mémoires de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons. 2e Série. T. 14. 8⁰, XVIII, p. 256 et pl. Soissons, imp. Michaux.

Mémoires de la Société archéologique de Touraine. T. 30. 8⁰, 434 p. Tours, Suppligeon; Semeur-Laplaine.

Mémoires de la Société des antiquaires du Centre. 1884. 12e vol. (2e fasc. de l'Armorial général.) 8⁰, 189 p. à 416. Bourges, imp. Pigelet et Tardy.

Mémoires de la Société des antiquaires de la Morinie. T. 19 (1884—85). 8⁰, 544 p. Paris, Champion.

Merlet, L. Inventaire des joyaux de Jeanne de Hochberg, duchesse de Longueville, 1514. 8⁰, 7 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. archéol. du Comité des travaux hist. et scientif.)

Michel, A. La légende de Saint-François dans l'art. (Gazette des B.-Arts, XXXI, 1.)

Middleton, H. J. S. Maria del popolo. (Portfolio, June.)

Milsand, P. Bibliographie bourguignonne, ou Catalogue méthodique d'ouvrages relatifs à la Bourgogne, sciences, arts, histoire. 8⁰ à 2 col. VIII, 663 p. Dijon, Lamarche.

Mireur. Signification du mot Revers appliqué aux retables, but et emploi de cet ornement. 8⁰, 7 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. arch. du Comité des travaux hist. et scientif., 1884.)

Monnier, M. en H. von Wedell. Pompeii en zijn bewoners bewerkt door W. J. A. Huberts. Met 4 platen en 1 platte grond. 8⁰, 4 en 211 bl. met 4 gelith. pl. en 1 uitsl. gelith. kaart. Schoonhoven, Van Nooten. f. 1. 90.

Montelius, O. Sur la chronologie de l'âge du bronze spécialement dans la Scandinavie. 8⁰, 8 p. Paris, Reinwald. (Extr. du: Materiaux pour l'hist. primitive et naturelle de l'homme.)

Mordtmann, J. H. Ueber einige vorderasiatische Gottheiten. Mittheilgn. des deutsch. archäol. Instituts in Athen, X, 1.)

Mothes, O. Altar und Kanzel. (Arch. f. kirchl. Kunst, IX, 5 ff.)

Müntz, E. Le Palais pontifical de Sorgues 1319 à 1395. 8⁰, 20 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur; Paris. (Extr. des Mémoires de la Société etc., t. 45.)

— Notice sur un plan inédit de Rome à la fin du XIVe siècle. (Gazette archéol., X, 5. 6.)

Myskovszky, V. Kunstdenkmale des Mittelalters u. der Renaissance in Ungarn. 4.—10. (Schluss-) Lfg. (à 10 Lichtdr.-Taf. nebst 1 Bl. Text.) fol. Wien, A. Lehmann. à M. 8. —.

Narducci, P. Roma sotterranea; illustrazione della Cloaca massima. 4⁰, 6 p. Roma.

Notizie intorno la Chiesa e il Convento della Pace, e circa le pitture chi vi si trovavano dei secoli XV e XVI. 8⁰, 15 p. Milano, tip. del Riformatorio Patronato. L. —. 50.

Otte, D. H. Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie d. deutschen Mittelalters. 5. Aufl.

in Verbindung mit d. Verf. bearbeitet v. Ernst Wernicke. II. Bd. 5. (Schluss-) Lfg. 8⁰. Leipzig, T. O. Weigel, 1884. M. 4. —.

Parize. Sur un fourneau antique trouvé dans les sédiments de la rivière de Morlaix. 8⁰, 4 p. avec 2 fig. Morlaix, imp. Chevalier. (Extr. du Bull. de la Soc. d'études scientifiques du finistère à Morlaix.)

Pasini, A. Quale sia il vero anno della Consacrazione della basilica di San Marco di Venezia: lettera al giornale La Difesa. 16⁰, 11 p. Venezia, tip. dell' Immacolata. (Del giorn. La Difesa.)

Pecht, Fr. Münchener Kunst. (Allg. Ztg., 1885, Beil. 28. 55. 77. 99. 129. 192.)

Petersen, E. Zum Erechtheion. (Mittheilgn. d. deutsch. archäol. Instituts in Athen, X, 1.)

— Die Irisschale des Brygos. (Archäolog.-epigraph. Mittheilgn. IX, 1.)

Petrie, W. M. F. The Pyramids and Temples of Gizeh. New and revised edit. 8⁰, 96 p. London, Field. T. 8. 6 s.

Piranesi, J. B. Ausgewählte Werke. Hrsg. v. P. Lange. 1. u. 2. Lfg. (à 20 Lichtdr.-Taf.) Fol. Wien, A. Lehmann. à M. 12. —.

Pottier, F. Clochettes d'église des XVe, XVIe et XVIIe siècles. 8⁰, 15 p. et grav. Montauban, imp. Forestié.

— Un reliquaire-ostensoir. 8⁰, 12 p. et pl. Montauban, imp. Forestiè. (Extr. du Bull. de la Soc. archéol. de Tarn-et-Garonne.)

Publications de la Société historique et archéologique dans le duché de Limbourg. Tome XXI. Nouv. série. Tome I, 1884. 8⁰, 474 bl. met 3 pl. en 1 gelith. uitsl. pl. Ruremonde, Romen et fils. fr. 5. —.

Pullan. The Discoveries at Lanuvium. (Archæological Journal, 164.)

Quicherat, J. Mélanges d'archéologie et d'histoire. 8⁰, VIII, 581 p. avec portr., fig. et 8 pl. Paris, Picard.

Reinach, S. Les Chiens dans le culte d'Esculape et les Kelabim des stèles peintes de citium. 8⁰, 7 p. Angers, imp. Burdin et Co. (Extr. de la Revue archéol.)

Rhodin, Fr. Zur Biographie des Hendrik und Jan Kobell. (Kunst-Chronik, XX, 19.)

Ris-Paquot. Annuaire artistique des collectionneurs de la France et de la Belgique, illustré de nombreux dessins. 3e année, 1885—86. 12⁰, 352 p. Paris, R. Simon. fr. 6. —.

Robinson, F. M. Ridolfi. (Portfolio, February.)

Rollett und **Benndorf.** Scherbe aus Carnuntum. (Archäol.-epigraph. Mittheil., VIII, 2.)

Sauvage. Découvertes archéolog. dans l'église de Saint-Quen à Rouen. 8⁰, 11 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel. (Extrait du Bulletin monumental 51e vol.)

Schäfer, R. Hessische Glockeninschriften. (Arch. f. hessische Geschichte, XV, 3.)

Schiaparelli, E. Il significato simbolico delle piramidi egiziane: ricerche. 4⁰. Roma, E. Loescher. 1884. L. 3. —.

Schoener, R. Rom und die deutschen Künstler. (Allg. Ztg., 1885, Beil. 175.)

Schwarz, Fr. J. Der christliche Altar. Mit 3 artist. Beil. (Aus: „Archiv f. christl. Kunst".) gr. 8⁰, 43 S. Stuttgart, Deutsches Volksblatt. M. 1. 50.

Scoperte (Le) archeologiche di Reggio di Calabria nel primo biennio di vita del Musco civico. 8⁰, 67 p. con 1 tav. Reggio di Calabria, tip. Siclari. L. 1. —.

Seemann, Th. Kunst d. Orients. 9. Hft. (S. 257 bis 288.) [Klassiker-Bibliothek d. bild. Künste 118. Hft.] 8⁰. Leipzig, Lemme. à M. —. 60.

Soultrait, de. De l'inconographie chrétienne dans le diocèse de Besançon. 8⁰, 21 p. Besançon, imp. Dodivers. (Extr. du Bull. de l'Academie de Besançon, 31 janvier 1884.)

Studien, gesammelte, zur Kunstgeschichte. Eine Festgabe f. A. Springer. gr. 4⁰, VII, 267 S. m. eingedr. Fig. u. 13 Taf. Leipzig, Seemann. M. 25. —.

Studniczka. Bildwerke aus Carnuntum. (Arch.-epigraph. Mittheil., VIII, 1.)

Svoboda, A. Deutsche Renaissance - Künstler. (Allg. Ztg., 1885, Beil. 104. 121. 199. 200.)

Saint-Paul, A. La renaissance en France. (Bull. monumental, 6.)

Table alphabétique et raisonnée de la Gazette des beaux-arts. (Noms, matières, gravures.) Du T. 1 au T. 22, deuxième période (1869—80); par H. Jouin. gr. 8⁰ à 2 col. VIII, 456 p. Paris, à la Gazette des beaux-arts.

Toekomst, de. Tijdschrift onder redactie van Cornette, Pol. de Mont en H. Temmerman. 8⁰. (6e série, 3e année. N⁰ 12.) Gand, A. Hoste Par an 6. —.

Urlichs, L. v. Beiträge zur Kunstgeschichte. Mit 20 Taf. in Stein- u. Lichtdr. gr. 8⁰, VIII, 156 S. Leipzig, T. O. Weigel. M. 8. —.

— Römischer Bilderhandel. 17. Programm zur Stiftungsfeier d. v. Wagnerschen Kunstinstituts. gr. 8⁰, 24 S. Würzburg, Stahel's Verl. in Comm. M. —. 80.

Vasari. Sammlung ausgewählter Biographien. Zum Gebrauche bei Vorlesungen hersg. von Carl Frey. I. Vita di Donato Scultore fiorentino. 8⁰, VIII, 60 S. Berlin, Hertz. M. 1. —.

Vetter, F. Das S. Georgen-Kloster zu Stein am Rhein. Ein Beitrag zur Geschichte u. Kunstgeschichte. Mit Urkunden. [Aus: „Schriften d. Vereins f. Geschichte d. Bodensees u. seiner Umgebung".] 8⁰, 87 S. mit 1 Titelkupfer. Lindau, Stettner, 1884. M. 1. 20.

Vierteljahrsschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance. Hrsg. v. Ludw. Geiger. 1. Jahrg. 4 Hfte. 8⁰, 1. Hft. 144 S. Leipzig, Seemann. M. 16. —.

Watkiss Loyd, W. The Drama of the Greeks in relation to the General Arts. (Portfolio, März ff.)

Wichner, J. Ein Kleinodien-Verzeichniss des Chorherren-Stiftes St. Nicolaus in Rottenmann. (Mitth. der k. k. Central-Comm., XI, 2.)

Wieseler, Fr. Ueber Eris, namentlich ihre äussere Erscheinung und Darstellung nach Schrift und Bild. (Nachr. v. d. k. Gesellsch. d. Wissenschaften zu Göttingen, 2.)

Wustmann, G. Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze. 8⁰, VII, 472 S. Leipzig, Grunow. M. 6. —.

Zeitschrift für Numismatik. Register zu Bd. I—X. 8⁰, 63 S. Berlin, Weidmann. M. 2. 40.

II a. Nekrologie.

Appold, K., Maler und Kupferstecher. (Allgem. Ztg., 1885, Beil. 41.)

Babelon, Ernest, Adrien de Longpérier, François Lenormant, Ernes Muret. Trois nécrologies. gr. 8⁰, 25 S. Berlin, Calvary & Co. M. 1. 60.

Ballu, Théodor, Architekt in Paris. (Chronique des Arts, 22.)

Becker, Hermann, Maler und Schriftsteller in Aachen. (Allg. Kunst-Chronik, 20.)

Bernhardt, Jos., Maler. (Allg. Kunst-Chronik. XX, 28.)

Bohnstedt, Ludw., Architekt in Gotha. (Deut. Bau-Ztg., 5 ff. — Kunst-Chronik, XX, 14.)

Camphausen, Wilhelm, Maler in Düsseldorf. (Allg. Kunst-Chronik, 26.)

Cauer, C., Bildhauer. (Kunst-Chronik, XX, 29, nach der Köln. Ztg.)

Deger, Ernest, Maler in Düsseldorf. (Revue de l'Art chrét., XXXV, 2. — Der Kunstfreund, 6.)

Dobbelaere, Henri, Glasmaler in Brügge. (Chronique des Arts, 5.)

Dressler, Franz, Bildhauer in Brünn. (Mährisches Gewerbeblatt, VII, 2.)

Ebert, Karl, Landschaftsmaler in München. (Der Kunstfreund, 6. — Kunst-Chronik, XX, 261.)

Eitelberger, R. v. (Blätt. f. Kunstgewerbe, XIV, 6. — Der Kirchen-Schmuck, XVI, 5. — Allg. Kunst-Chronik, IX, 17. — Lützow in Kunst-Chronik, XX, 28. — Der Kunstfreund, 10. — Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 236. — Vincenti in Allgem. Ztg., 1885, Beil. 110. — Pecht, ebenda, 143. — Falke, Wiener Ztg., 20.—22. Mai.)

Förster, Ernst v., Kunsthistoriker in München. (Allg. Kunst-Chronik, 19. — Regnet in Kunst-Chronik, XX, 36. — Allg. Ztg., 1885, Beil. 154.)

Gill, André, Maler, Karikaturist in Paris. (Courrier de l'Art, 19.)

Gruyère, Th. Ch., Bildhauer in Paris. (Chron. des Arts, 10.)

Hettner, H. Ein Lebensbild von A. Stern. Mit einem Portr. (in Lichtdr.) 8⁰, IX, 306 S. Leipzig, Brockhaus. M. 6. —.

Huszár, Adolf, Bildhauer. (H. Glücksmann in Allg. Kunst-Chronik, 1885, 5. — Klein in Allg. Ztg., 1885, Beil. 32. — Kunstfreund, 6.)

Idrac, Jean, Bildhauer in Paris. (Chronique des Arts, 1.)

Kirchner, Emil, Maler. (Regnet in Kunst-Chron., XX, 37.)

Kohler, Heinrich, Lithograph in München. (Allg. Kunst-Chronik, 13.)

Kotsch, Th., Maler. (Regnet in Kunst-Chronik, XX, 14. — Allg. Ztg., 1885, Beil. 41.)

Lepage, Bastien, Maler. (Fabriczy in Kunst-Chronik, XX, 13.)

Lepsius, Richard, Aegyptologe, in Berlin. (Curtius, Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, VI, 1.) — Richard Lepsius. Ein Lebensbild v. G. Ebers. Mit 1 Lichtdr. u. 1 Holzschnitt. 8⁰, XI, 390 S. Leipzig, Engelmann. M. 5. —.

Liesville, Alb. Rob. Frigoult de, Conservator des Museums u. der historischen Sammlungen von Paris. (Revue critique, 9. — Chronique des Arts, 6.)

Meyer, Diethelm, Maler. (Allgem. Ztg., 1885, Beil. 41.)

Minghetti, A., Kunsttöpfer. (Kunst-Chronik, XX, 31.)

Molthan, Justus, Architekt in Hannover. (Deut. Bau-Ztg., 9.)

Neuville, Alphonse de, Schlachtenmaler in Paris. (Der Kunstfreund, 11.)

Retberg, R. v., Kunstschriftsteller. (Regnet in Kunst-Chronik, XX, 28.)

Riederer, K., Bildhauer. (Allg. Ztg., 1885, B. 41.)

Saint-Etienne, Francis de, Landschaftsmaler in Montpellier. (Chronique des Arts, 18.)

Scheppig, Karl, Architekt zu Sondershausen. (Deutsche Bau-Ztg., 18.)

Schlüter, Karl, Bildhauer. (Lehrs in Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 6.)

Schwatlo, Karl, Architekt, Professor an der technischen Hochschule zu Berlin. (Deutsche Bau-Ztg., 1.)

Sommerard, E. du, Director des Musée Cluny in Paris. (Chronique des Arts, 6. — Revue critique, 9.)

Steinheil, Glas- und Architekturmaler. (Allg. Kunst-Chronik, 22.)

Varni, Santo, Bildhauer. (Kunst-Chron., XX, 18.)

Veyrat, Aug. Pierre Adolphe, Goldschmied in Paris. (Rev. des Arts décoratifs, V, 12.)

Vordermayer, R., Maler. (Allg. Ztg., 1885, B. 41.)

Wehner, H., Bildhauer. (Allg. Ztg., 1885, B. 41.)

Wolff, Albert, Stadtbaurath in Stuttgart. (Deut. Bau-Ztg., 28.)

III. Architektur.

Adamy, R. Die Einhard-Basilika zu Steinbach im Odenwald. Im Auftrage des histor. Vereins f. d. Grossherzogth. Hessen untersucht u. beschrieben. Mit 24 Zinkätzungen u. 4 Taf. in Lichtdr. (VII. 36 S.) f⁰. Hannover, Helwing. M. 12. —.

André. Notice sur M. Lesuer, de l'Académie des beaux-arts. 4⁰, 13 p. Paris, Firmin-Didot et Cie.

Befani, G. B. Memoire storiche dell' antichissima basilica di San Giovanni Battista di Firenze. 8⁰, 220 p. con tav. Firenze, tip. della pia Casa di Patronato. L. 1. 50.

Begräbniss-Kapelle, die, im Dom zu Freiberg. Festschrift zur Vollend. der Renovation. Mit (Lichtdr.-) Abbildg. 8⁰, 29 S. Freiberg, Engelhardt. M. —. 60.

Berchet e Sagredo. Il fondaco dei Turchi in Venezia. 4⁰, 112 p. Venezia, tip. della Gazzetta di Venezia. L. 8. —.

Berlepsch, H. E. v. Das Augsburger Rathhaus und seine Ostfassade. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 4.)

Bourassé, J. J. Les plus belles églises du monde, notices historiques et archéologiques sur les temples les plus célèbres de la chrétienté. 5e édit. 8⁰, 480 p. Tours, Mame et fils.

Bülow, H. v. Zur Geschichte des Schlosses in Wollin. (Baltische Studien. 2.)

Cartwright, J. Christ Church Priory, Canterbury. (Portfolio, June.)

Château (le) de Marly-le-Roy, plan d'ensemble et vue génerale d'après Piganiol de la Force, l'abbé de Choisy, E. Soulié, Fortoul et V. Sardou. 2 pl. 12⁰, 70 p. Paris, Ducher et Cie.

Constable, F. Salisbury cathedral. (Portfolio, April.)

Crugnola, G. Dizionario tecnico di Ingegneria e di Architettura, nelle lingue italiana, francese, inglese e tedesca, compresovi le scienze, arti e mestieri affini. Parte I, disp. I e II. 8⁰, Torino, A. F. Negro. à L. 1. 20.

Dehn-Rotfelser. Die Marienkirche zu Inowraclaw. (Der Kunstfreund, 11.)

Doerpfeld, W. Die Propyläen der Akropolis von Athen. (Mittheil. des deutsch. archäolog. Instituts in Athen, X, 1. 2.)

Faucon, M. Notice sur la construction de l'église de la Chaise-Dieu (Haute-Loire), son fondateur, son architecte, ses décorateurs (1344—1352). 8⁰, 34 p. Reims, Michaud.

Fischer, H. L. Mittelalterliche Baudenkmäler auf Rhodus. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 8.)

Grades. Die St. Wolfgangs-Kirche zu Grades in Kärnten. (Der Kirchenschmuck, XVI, 3.)

Hénard, G. Etude sur l'architecture indienne. 8⁰, 18 p. et pl. Paris, Chaix.

Hittenkofer. Die deutsche Villa in Bezug auf die Bestimmung, Grösse, Möblierung etc. aller jener Räume, welche als Bestandtheile d. freist. Familienhauses aufgefasst werden können. 2. völlig umgearb. u. erheblich verm. Aufl. Mit 114 eingedr. Holzst. (VIII, 96 S.) [Deutsche Bautechn. Taschenbibliothek I. Heft.] Leipzig, Scholtze. M. 3. —.

Holtzinger, H. Die Basilika des Paulinus zu Nola. (Zeitschr. f. bild. Kunst. XX, 6.)

— Die Sakristei von Santo Spirito zu Florenz. (Allg. Bau-Ztg., L. 3.)

Humann. Der Westbau der Münsterkirche zu Essen. (Correspondenzbl. des Gesammtvereines des deutsch. Geschichts- u. Alterthumsver., 11.)

Knoblauch und **Wex.** Der neue Ausbau der Parochialkirche zu Berlin. (Deutsche Bauztg., 51.)

Knochenhauer, P. F. Das neue Reichsmuseum zu Amsterdam. (Deutsche Bau-Ztg., 23.)

Labye. C. Le Palais de justice de Bruxelles, considéré au point de vue artistique, technique, administratif et politique. 95 p. 8⁰. Liège, Demarteau. Fr. 1. 25.

Lachner, C. Zur Schnitztechnik und Farbenwirkung der Holzarchitektur Hildesheims. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 8.)

— Die Holzkirche zu Braunau. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XX, 7.)

Leicht-Lyschdorff, V. Die k. k. Burg in Grätz. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F., XI. 2.)

Liebenau, Th. v. Zur Baugeschichte von Zug. (Anzeiger f. schweizer. Alterthumskd. 1885, 1.)

Louis, E. Architecture. Les travaux de restauration de l'hôtel de ville d'Anvers. (Le Fédération artistique, 20—23.)

Lübke, W. Zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. (Die Gegenwart, 27. Bd., 9.)

Lücke, H. Die Ausdrucksmittel der Baukunst. (Die Grenzboten, 44. Jahrg. 19—20.)

Lützow, C. v. Zur Charakteristik Theophil Freih. von Hansens. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 5.)

Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Hrsg. vom Heidelberger Schlossverein. 1. Heft. Mit 2 Taf. in Lichtd. 8⁰, VI, 34 S. Heidelberg, K. Groos. M. 2. —.

Montaiglon, A. de. Philibert Delorme. (Revue de l'art français., sept. 1884.)

Neubauten, Wiener. Serie A. Privat-Bauten. 3. Bd. Hrsg. v. Ludw. Tischler. 1. Lfg. (8 Kupfertaf.) f⁰. Wien, A. Lehmann. à M. 8. —.

Neumann, W. Der Dom zu Riga und seine Wiederherstellung. (Baltische Monatsschrift, 32. Bd., 5.)

Newald, J. Die Kirche zu St. Wolfgang bei Waitra. V. O. M. B. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XI, 2.)

Orszàgh, A. Budapests öffentliche Bauten in den J. 1868—1882. Aus dem Ungar. 8⁰, XII, 254 S. Budapest (Nagel) M. 2. —

Pailloux, X. Monographie du temple de Salomon (XII. 516 p. et 25 pl. hors texte.) f⁰. Paris, Roger et Chernoviz.

Prill, J. Die Schlosskirche zu Wechselburg, dem ehemaligen Kloster Zschillen. Zur Erinnerung an die 700jähr. Jubelfeier der Kirchweihe am 15. Aug. 1884, gezeichnet u. beschrieben. (III. 48 S. m. 12 Stein- u. 1 Lichtdrtfl.) f⁰. Leipzig, H. Lorenz. M. 15. —.

Redtenbacher, Rud. v. Die moderne Baukunst vor dem Forum der Kunstgeschichte. (Deutsche Bau-Ztg., 43 ff.)

Riehl, B. Das bayerische Volk in seinen frühmittelalterlichen Baudenkmalen. (Allg. Ztg., 1885, Beil. 209. 210. 211.)

Rosenberg, A. Die Konkurrenz um das Reichsgerichtsgebäude in Leipzig. (Kunst-Chronik, XX, 24. 25.)

Runge, L. Beiträge zur Kenntniss der Backstein-Architektur Italiens. Nach seinen Reiseskizzen herausgegeben. (11 S. mit 48 Steintaf.) Berlin, Wasmuth. gr. f⁰. M. 36. —.

Ruprich-Robert, V. La Cathédrale de Séez (Orne). 8⁰, 31 p. Paris, Des Fossez et Cie.

Schricker, A. Die Fenster-Rosetten vom Strassburger Münster. (Jahrb. f. Geschichte, Sprache und Literatur Elsass-Lothringens. 1. Jahrg.)

Maria Schröder und dessen Musterpfarre Ranten. (Der Kirchenschmuck, XVI, 1.)

Schubert, A. Vorhalle oder Paradies von der ehemalig. Kirche d. Cisterzienser-Abtei Herrenalb im Württemb. Schwarzwald. (Archiv für kirchl. Kunst, IX, 2.)

— Das Cisterziener-Nonnenkloster Frauenalb. (Archiv f. kirchl. Kunst, IX, 4.)

Sédille, P. L'Architecture contemporaine et les Industries d'art qui s'y rattachent. 8⁰, 27 p. Paris, Quantin.

— Grands magasins du Printemps à Paris. (Encyclopédie d'architecture, janvier 1885, ff.)

Stein, St. Primus und Felicianus bei Stein in Krain. (Der Kirchenschmuck, XVI, 2 ff.)

Trzeschtik, L. Ueber den Bau der Thürme und Kuppeln. (Allg. Bau-Ztg., L. 5 ff.)

Vandales (les) au Mont Saint-Michel, cri d'alarme poussé par un architecte, 8⁰, 16 p. Avranches, imp. Durand.

Weiske, A. Das neue Leipziger Gewandhaus. (Allg. Kunst-Chronik, 1885, 2.)

Wlha, J. Das Belvedere in Prag. 40 Lichtdr. nach photograph. Aufnahmen, mit einer kunsthistor. Einleitung von Alb. Ilg. qu.-gr. 4⁰, 2 S. Wien, Gerold & Co. in Comm. M. 40. —.

Yriarte, Ch. Le château de Chantilly. (L'Art, 1er et 15 juin.)

Ziegler, K. Ueber Erhaltung alter Bauwerke. (Verhandl. des hist. Vereins von Oberpfalz u. Regensburg, N. F., 30. Bd.)

Zuradelli, C. La basilica in San Pietro d'oro. 8⁰, 291 p. Pavia, tip. Fusi.

IV. Sculptur.

Advielle, A. Monteil et David d'Angers. (Revue de l'Art français, sept. 1884.)

Babelon, E. Tête d'aveugle du Musée d'Orléans. (Gazette archéologique, X, 1. 2.)

— et S. **Reinach.** Sculptures antiques trouvées à Carthage. (Gazette archéol., X, 5. 6.)

Barrias. Notice sur M. Auguste Dumont, de l'Académie des beaux-arts. 4⁰, 13 p. Paris, imp. Firmin-Didot.

Barthélemy, L. François Laurana, auteur du Monument de Saint-Lazare dans l'ancienne cathédrale de Marseille. 8⁰, 13 p. Marseille, imp. Barlatier-Feissat.

Bauer, A. Ueber Reinigung der Monumente. (Mittheil. d. k. k Oesterr. Museums, 234 ff.)

Bergau, R. Ein Brunnen von Georg Labenwolf. (Kunstgewerbeblatt, 1885, Nr. 7.)

Berggruen, O. Bildhauerwerke von Zumbusch. (Graphische Künste, VII, 2. 3.)

Bode, W. Bemalte Holzbüste der schmerzensreichen Maria von Juan Martinez Montañez. (Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsammlg., VI, 1.)

— Versuche der Bildung weiblicher Typen in der Plastik des Quattrocento. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlg., VI, 2.)

Der Brüggemann'sche Altar im Dom zu Schleswig und seine Abformung. (Kunst-Chronik, XX, 28.)

Castelli, G. Sculture ascolane del. sec. XI, 8⁰, 10 p. Roma, tip. della Camera dei Deputati.

Ceresole, V. Alessandro Vittoria. (L'Art, 1. März.)

Collignon, M. Bas-relief en stuc trouvé à la Farnésine. (Gazette archéol., X, 3. 4.)

Courajod, L. La Part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française. gr. 8⁰, 36 p. mit fig. Paris, Champion. (Extr. de la Gazette des beaux-arts.)

— Le David de bronze du château de Bury par Michel-Angelo. (Gazette archéol., X, 3. 4.)

— Les Débris du tombeau de Nicolas Braque et de l'une de ses deux femmes. 8⁰, 9 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la soc. des antiquaires de france, t. 45.)

— Le Tombeau de Michel de Marolles, autrefois dans l'église Saint-Sulpice, aujourd'hui au Musée du Louvre (8 p. avec dessins.) 8⁰. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Procès-verb. de la Soc. etc., 25 juin 1884.)

— Une statue de Philippe VI. au Musée du Louvre et l'influence de l'art flamand sur la sculpture française à la fin du XIVe siécle. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

Cuno. Die Bernwardsthüren an der Westfront des Domes zu Hildesheim. (Deutsche Bau-Ztg., 23.)

Demmler, F. Marmorstatue in Beirut. (Mitth. des deutsch. archäolog. Instit. in Athen, X, I.)

Dernjac, J. Zur Geschichte von Schönbrunn. Studien. gr. 8⁰, IV, 96 S. Wien, Hölder. M. 2. —.

Distel, F. Urtheile Thorwaldsens über seinen Schüler Joseph Hermann (II.) aus Dresden. (Zeitschr. f. bild. Kunst. XX, 9.)

Glücksmann, H. Georg Kiss. (Allgem. Kunst-Chronik, 11.)

Helmer, Edmund. (Allg. Kunst-Chronik, 25.)

Ilg, A. Franz Xaver Messerschmidt's Leben u. Werke. Mit urkundl. Beiträgen v. Joh. Batka. Mit dem (chemigr.) Portr. u. Fcsm. Messerschmidt's. gr. 8⁰, V, 96 S. Prag, Tempsky. M. 4. —.

Koepp, F. Terracottagruppe aus Tanagra. (Mitth. des deutsch. archäolog. Instit. in Athen, X, 2.)

Kraus, F. X. Ein Diptychon der Abtei St. Maximin bei Trier. (Westd. Zeitschr. f. Geschichte und Kunst, IV, 2.)

Krauss, Ferd. Die Lehrjahre eines Bildners aus der Steiermark. Biographische Skizze über Hans Brandstetter. Mit 9 Lichtdr.-Illustr. v. Original-Werken d. Künslers. gr. 8⁰, V, 52 S. Graz, Goll. M. 5. —.

Lagye, G. Les groupes du Palais des beaux-arts de Bruxelles. (La Fédérat. artistique, 20—23.)

Leroi, P. Ringel, statuaire, médailleur, dessinateur, aquafortiste. (L'Art, Janvier.)

Linas, Ch. de. Anciens ivoires sculptes: le triptyque byzantin de la collection Harbaville, à Arras. (Revue de l'Art chrét., XXXV, 1.)

Lind. Der St. Wenzels-Leuchter im Prager Dom. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F., XI, 2.)

Melani, A. Scoltura italiana. Parti I e II. Statuaria e scultura ornamentale, con note sulle arti minori che si riferiscono alla scoltura. 32⁰, XVIII, 196 p., con 56 tav. e 26 fig. Milano, U. Hoepli. L. 2. —.

Merz, J. Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Doms. Mit 2 Taf. gr. 8⁰, 52 S. Stuttgart, Steinkopf. M. 1. 60.

Michaelis, A. Die Lücken im Parthenonfries. (Archäolog. Ztg., 1885, I.)

Müntz, E. Artistes célèbres. Donatello. 4⁰, 120 p. et 48 grav. Paris, Rouam.

Pascal, J. L. Tombeau de Michelet, au Cimetière Père-Lachaise à Paris. (Revue générale d'architecture, 1885, 1. 2.)

Perkins, Ch. Concours pour l'exécution de la deuxième porte en bronze du baptistère de Florence. — La troisième porte. (L'Art, 1. et 15. Mai.)

Perrot, G. Figurines sardes du Cabinet des médailles à Paris. (Gazette archéol., X, 5. 6.)

Ravaisson, F. L'Hercule 'ΕΠΙΤΡΑΠΈΖΙΟΣ de Lysippe. (Gazette archéol., X, 1. 2.)

Rondot, N. Les sculpteurs de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle. (Revue Lyonnaise, Mai 1884.)

Schulze, O. F. Florence. — La loge du Bigallo, sa construction, son histoire et sa restauration. (L'Art, 15 janvier.)

Steinmann, C. Die Grabstätten der Fürsten des Welfenhauses von Gertrudis, der Mutter Heinrichs des Löwen, bis auf Herzog Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg. Mit einer Abbildg. v. dem Grabstein Gertrudis, der Mutter Heinr. d. Löwen. 8⁰, VIII, 388 S. Braunschweig, Goeritz u. zu Putlitz. M. 6. —.

Thode, H. Guglielmo Bergamasco und Bartolommeo Buon d. J. (Der Kunstfreund, 4.)

Tschudi, H. de. Le tombeau des Ducs d'Orléans à Saint-Denis. (Gazette archéol., X, 3. 4.)

Zampini, G. M. Giovanni Dupré e i suoi ricordi autobiografici: Note; con un discorso di A. Conti. 16⁰, 123 p. Torino, tip. Speirani e figli. L. 1. 25.

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Albanés, J. H. Josse Lifferin, peintre marseillais du XVe siècle. 8⁰, 10 p. Paris, imp. nat.

— Nouveaux documents sur le peintre Antoine Ronzen, dit le Vénitien. 8⁰, 16 p. Paris, imp. nat.

Armstrong, W. Colin Hunter. (Art Journ., April.)

— George Morland. (Portfolio, January.)

Arundel society. First publ. 1825. Angels adoring, second part, from a fresco by B. Gozzoli, in the Riccardi chapel, Florence. Copied by E. Kaiser. Chromolith. by F. Frick, Berlin.

— Extra publ. 1825. Virgin and Child from a fresco by Filippino Lippi at Prato. Copied by E. Kaiser. Chromolith. by W. Greve, Berlin. — The Madonna and Child, from the picture by fra Filippo Lippi, in the Accademia delle belle arti, Florence. Copied by E. Kaiser, Chromolith. by F. Frick, Berlin. — The Nursing of Bacchus, from an antique roman wall painting in the garden of the villa Farnesina, Rome. Copied by Fattorini. Chromolith. by Richter & Co., Naples.

Babelon, E. La mosaïque de Lillebonne. (Gaz. archéol., X, 3. 4.)

Baignères, A. L'enlèvement de Psyché, plafond peint par Paul Baudry pour le château de Chantilly. (Gazette des B.-Arts, XXXI, 1.)

Bancel, E. M. Jehan Perreal, dit Jehan de Paris, peintre et valet de chambre des rois Charles VIII., Louis XII. et François I.; recherches sur sa vie et son œuvre. 4⁰, IV., 252 p. et 23 grav. hors texte. Paris, Launette.

Beavington Atkinson, J. Franz Defregger. (Art. Journal, March.)

Bendel, H. Nachträge zur Thätigkeit des Zürcher Glasmalers Christoff Murer. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 2.)

Bergau, R. Ein Bild von Neufchatel. (Zeitschr. f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, II, 13.)

Berggruen, O. Michael von Munkácsy. (Graphische Künste, VIII, 2. 3.)

Besneray, M. de. Les grandes époques de la peinture. Le Poussin, Ruysdaël, Claude Lorrain. 8⁰, 302 p. avec grav. Paris, Delagrave. fr. 2. 90.

Blanquart. Notice sur les vitraux de Gisors. 1er partie: Les peintres-verriers. 8⁰, 14 p. avec armoiries. Pontoise, imp. Paris. (Extr. des Mém. de la Soc. hist. du Vexin, t. 7.)

The Blenheim pictures. (Portfolio, January.)

Bouchet, C. Une miniature de manuscrit du XIIe siècle. 8⁰, 15 p. et chromolith. Vendôme, imp. Lemercier. (Extr. du Bull. de la Soc. arch. du Vendômais.)

Canon's Kreislauf des Lebens. (Allg. Kunst-Chronik, 15.)

Carlet, J. Le Jugement dernier, retable de l'Hôtel Dieu de Beaune; suivie d'une notice sur les triptyques de Dantzig et d'Anvers. 8⁰, 41 p. et 2 héliogr. Paris, Lamarche.

Castan, A. Une visite au Saint Ildefonse de Rubens. 8⁰, 8 p. Besançon, imp. Dodivers et Cie. (Extr. des Mém. de la Soc. d'émulation du Doubs, déc. 1884.)

Colvin, S. Zwei datierte Zeichnungen Martin Schongauer's. (Jahrb. d. kgl. pr. Kunsts., VI, 2.)

Coussemaker, I. de. Les anciens vitraux de Flêtre. (Revue de l'Art chrét., XXXV, 2.)

Dalloz, P. Gustave Doré, dessinateur pour l'industrie. (Revue des Arts décoratifs, V, 12.)

Dargenty, G. Eugène Delacroix par lui-même. 18⁰, 230 p. et portr. Paris, Rouam. fr. 3. —.

— Gustave Doré. (L'Art, 15 mars.)

— Bastien-Lepage. (L'Art, 15 avril.)

— Exposition de J. J. Tissot. (Courr. de l'Art, 17.)

Dehio, G. Der Jesaias in der Kirche St. Agostino zu Rom. (Der Kunstfreund, 4.)

Delaunay. Notice sur la vie et les travaux de M. Alex. Hesse, de l'Academie des beaux-arts. 4⁰, 8 p. Paris, imp. Firmin-Didot et Cie.

De Nolhac. Les peintures des manuscrits de Virgile. (Mélanges d'archéol. et d'hist., IV, 5.)

De Permentier. Adrien Brauwer. 18⁰, 36 p. Bruxelles, office de publicité. fr. —. 15.

De Vesme, A. Van Dyck peintre de portraits des princes de Savoie, avec le fac-simile d'un autographe inédit de l'artiste. 8⁰, 57 p. Torino, E. Loescher. L. 1. 50.

Dow. Un tableau de Gérard Dov. (Chronique des Arts, 13.)

Du Cleuziou, H. L'œuvre de Delacroix. 18⁰, 72 p. Paris, Marpon et Flammarion. fr. 1. —.

Dumas, F. G. Adolphe Menzel (avril 1885), étude. gr. 4⁰, 32 p. avec grav. et 20 pl. hors texte. Paris, Baschet. (Maîtres modernes.)

Ephrussi, Ch. La divine comédie illustré par Sandro Botticelli. (Gaz. des B.-Arts, mai ff.)

Fenwick, R. Modern French stained glass. (Art Journal, January.)

Foucart, P. Deuxième centenaire de la naissance d'Antoine Watteau. 8⁰, 40 p. et pl. Valenciennes, Giard.

Fourcaud, L. de. Bastien-Lepage, sa vie et ses œuvres (1848—1884), étude. gr. 4⁰, 40 p. avec grav. et 20 pl. hors texte. Paris, Baschet. (Maître modernes.)

Fourcaud, L. Jules Bastien-Lepage. Exposition des ses œuvres. (Gaz. des B.-Arts, févr., mars.)

— Théodule Ribot, sa vie et ses œuvres, étude. gr. 4⁰, 28 p. et 20 pl. hors texte. Paris, Baschet. (Maîtres modernes.)

Frantz, E. Das heilige Abendmahl d. Leonardo da Vinci. Mit 1 (Lichtdr.-)Abbild. nach dem Stich des Rafael Morghen. gr. 8⁰, 83 S. Freiburg i. Br. M. 1. 40.

Die Glasmalerei-Anstalt von Ch. de Bouché in München. (Zeitschr. f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, II, 17.)

Zur Glasmalerei. (Allg. Kunst-Chronik, 12.)

Grillwitzer, A. Glasmalerei. (Der Kirchenschmuck, XVI, 1 ff.)

Guiffrey, J. J. Correspondance inédite de Maurice Quentin de la Tour. (Gaz. des B.-Arts, mars ff.)

— Les tableaux de Jordaens au Musée du Luxembourg. (Courrier de l'Art, 13 ff.)

Guillaume, G. Antoine Watteau, sa vie, son œuvre et les monuments élevés à sa mémoire. Fête du bi-centenaire du peintre des fêtes galantes. Feuilles 1 à 5, 4⁰, 40 p. Lille, imp. Danel.

Hamerton, P. G. Landscape with original Etchings and many Illustr. from Pictures and Drawings. f⁰. London, Seeley. L. 5. 50.

— George Reid's pen-drawings. (Portfolio, Mai.)

Heydemann, H. Eine Handzeichnung Rethel's. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 9.)

J. Hoffmann's geologische Bildwerke. (Allg. Kunst-Chronik, 22.)

Hohenbühel-Heufler. Knollers „Urteil des Paris" im Prunksaale des Palastes Taxis zu Innsbruck. (Kunst-Chronik, XX, 25.)

Humann, C. Wandmalerei in der Salvatorkirche zu Duisburg. (Kunst und Gewerbe, 1885, 1.)

Janitschek, H. Zwei Studien zur Geschichte der carolingischen Malerei (Strassburger Festgruss an Anton Springer. Berlin und Stuttgart, Verlag von W. Spemann).

Kirchbach, W. Venedigs Maler und Tizians Assunta (Allg. Ztg., 1885, Beil. 203. 204.)

Koenig, F. Raphaël. Nouvelle édition. 8⁰, 191 p. et grav. Tours, Mame et fils.

Körte, G. Roma. Antikes Wandgemälde im Palazzo Barberini. (Archäolog. Ztg., 1885., 1.)

Konschegg, V. Emanuel Stöckler. (Allg. Kunst-Chronik, 9.)

Lasteyrie, R. de. Miniatures inédites de l'hortus deliciarum. (Gazette archéol., X, 1. 2 ff.)

Lauser, W. Die Kaiserstadt an der Donau. (Gemälde von A. Hlavacek. [Allg. Kunst-Chronik, 1885, 3.])

Lehfeldt, P. Beckerath's Zwickelfiguren in Charlottenburg. (Allg. Kunst-Chronik, 20.)

Lemonnier, C. Les artistes belges: Xavier Mellery. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Liebenau, T. v. Vom Aufkommen der Glasgemälde in Privathäusern. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 2.)

Loir-Mongazon. Fleurs et peinture de fleurs (France et Italie, Flandre, Hollande). 18⁰, 255 p. Paris, Perrin.

Lücke, H. Eine Zeichnung von Hans Sebald Beham. (Jahrb. d. k. preuss. Kunsts., VI, 2.)

— Dürer's Selbstbildniss vom Jahre 1493. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XX, 9.)

Magne, L. Le Vitrail. (Gaz. des B.-Arts, févr. ff.)

Mantz, P. Les portraits du siècle. (Gaz. des B.-Arts, juin.)

Mantz, P. Une tableau attribué à Jehan Perreal. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

Michaelis, A. Michelangelos Leda und ihr antikes Vorbild (Strassburger Festgruss an Anton Springer. Berlin und Stuttgart, W. Spemann.)

Michelant, H. L'imitation de Jésus-Christ, historique de l'ornementation des manuscrits et explication des planches. 4°, 130 p. Paris, Gruel et Engelmann.

Miller, F. Glass-Painting: a Course of Instruction in the various Methods of Painting Glass and the Principles of Design. With 72 Illustr. 8°, 124 p. London, Wyman. 5 s.

Montaiglon, A. de. Picot et Delaroche. (Revue de l'Art français, 12. déc.)

Müntz, E. Les peintres d'Avignon sous le règne de Clement VI. (Bulletin monumental, 8.)

Opitz, S. Joseph von Führich. (Arch. f. kirchl. Kunst, IX, 4.)

Pavan, A. Conferenza su París Bordone, tenuta all' Ateneo. Treviso, tip. Turazza. L. 1. —.

Grands peintres français et étrangers, ouvrage d'art publié avec le concours des maîtres; texte par les principaux critiques d'art. 4me et 5e partie. f°, p. 145 à 240 avec 6 pl. hors texte et 112 photogr. Paris, Launette.

Peintures murales du Xe et XIe siècle à l'ancienne abbaye de Reichenau, île du lac de Constance. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Perugino. Le plafond du Perugin, à la salle de l'incendie du Bourg. (Revue de l'Art chrét. XXXV, 2.)

Piot, C. Note sur Louis du Tielt, peintre et graveur, à Ypres. (Bulletin de l'Académie royale des sciences, lettres et des beaux-arts. 3e Série. T. IX, N° 3, 1885.) fol. Bruxelles, Hayez.

Pollinati, B. Il pittore Lorenzo Toncini. 8°, 79 p. Piacenza, tip. A. Del Majno.

Porée. Les tableaux de Quintin Varin aux Andelys. (Revue de l'Art franç., 12 déc.)

Portig, G. Der Maler Rudolf Suhrlandt. gr. 8°, 35 S. Leipzig, Seemann. M. 1. —.

Rahn, J. R. Die Glasgemälde im gothischen Hause zu Wörlitz. [Aus: „Festschrift für das Ant. Springer-Jubiläum."] gr. 4, 50 S. Leipzig, Seemann. M. 3. —.

Regnet, C. A. Emil Adam. (Allg. Kunst-Chronik, 19.)

— Guido Ritter von Maffei, Thiermaler. (Allg. Kunst-Chronik, 26.)

— Karl Rottmann. Mit 2 Abbildgn. 4°, 28 S. (Kunst und Künstler d. XIX. Jahrh., hersg. v. R. v. Dohme. 18. Lfg.) Leipzig, Seemann. M. 1. 50.

— Mathias Schmid. (Allg. Kunst-Chronik, 13.)

Richard, J. M. Peintures murales d'Andressein (Ariège). (Revue de l'Art. chrét., XXXV, 1.)

Riepenhausen, F. u. J. Gemälde des Polygnot zu Delphi (die Einnahme von Troja und die Abfahrt der Griechen darstellend). Gezeichn. u. gestoch. nach der Beschreib. d. Pausanias. 18 Photolith. qu. gr. fol. Mit (4 S.) Text. Leipzig, C. Hesse. M. 15. —.

Robinson, L. G. Marcus Stone. (Art Journal, March.)

Rooses, M. Jacques Jordaens et ses oeuvres. (La chronique des beaux-arts, 2. Anvers.)

— Rubens en de Antwerpsche schilder-school. 2 volksvoordrachten. 8°, 74 p. Gand, A. Hoste. M. 1. —.

Rosenberg, A. Die niederländische Genre- und Landschaftsmalerei. 6. (Die Grenzboten, 44. Jahrg. 13.)

Rosenberg, A. Hermann Prell's Fresken im Berliner Architektenhause. (Zeitschr. f. bildende Kunst, XX, 7.)

Rousseau, J. Hans Holbein. 4°, 76 p. avec deux portr. de Holbein et 35 grav. d'après les oeuvres du maître. Paris, Rouam.

Standage, H. C. The artiste and his palette. (Art Journal, Febr.)

Stephens, F. G. Holman Hunt's new picture: the triumph of the Innocents. (Portfolio, April.)

— Landseer, the dog-peinter. (Portfolio, Febr.)

Theuriet, A. Jules Bastien-Lepage, l'homme et l'artiste. 16°, 94 p. avec portr. et autogr. Paris, Charpentier et Cie.

Thode, H. Ein Brief des Vittore Carpaccio. (Der Kunstfreund, 8.)

Tourneux, M. Eugène Delacroix. (Courrier de l'Art, 12.)

Tschudi, H. v. Jean Perréal. (Der Kunstfr., 7.)

Van Keymeulen. Les peintures murales de l'hôtel de ville d'Anvers. (Chronique des B.-Arts, 1884, 49.)

— Le Steen. (La chronique des beaux-arts, 2 Anvers.)

Venturi, A. Das Todesdatum Ercole's de Roberti. (Der Kunstfreund, 11.)

Véron, E. Eugène Delacroix. (L'Art, 1 avril.)

— Bastien-Lepage. (L'Art, 1 janvier.)

Vincenti, C. v. Ungarische Maler. (Allg. Ztg., 1885, Beil. 141. 160. 180.)

Vischer, R. Neues über Bernhard Strigel. (Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsamml., VI, 1 ff.)

Wallis, H. The early madonnas of Raphael. (Art Journal, Jan.)

Wastler, J. Die Stiegengewölbe-Dekoration im Palazzo Grimani. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 9.)

Wauters, A. J. The Flemish School of Painting. Translated by H. Rossel. 8°, 420 p. London, Cassell. 5 s.

Wedmore, F. Chardin. (Art Journal, March.)

Wurzbach, A. v. Geschichte der Malerei in Einzeldarstellungen I. Geschichte der holländ. Malerei. Mit 71 in den Text gedr. Abbildgn. 8°, VIII, 228 S. [„Wissen d. Gegenwart. 40 B.] Prag, Tempsky; Leipzig, Freytag. M. 1. —.

Zimmern, H. An eastern paintre: Basil Vereschagin. (Art Journal, Jan. ff.)

Zingerle, O. Zu den Runkelsteiner Fresken. (Allg. Ztg., 1885, Beil. 205.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Bretagne, A. et E. **Briard**. Notice sur une trouvaille de monnaies lorraines des XIIe et XIIIe siècles faite à Saulxures-les-Vannes [Canton de Colombey] 8°, 55 p. Nancy, Crépin-Leblond. (Extr. des Mém. de la Soc. d'archéol. lorraine pour 1884.)

Budczies, F. Sigillum Hinrici Sacerdotis de Kalant. (Deutscher Herold, XVI, 3.)

Castan, A. Un fer à gaufres du XVe siècle aux armoiries de la ville de Besançon et ses sept quartiers ou bannières. 8°, 15 p. avec dessins. Besançon, imp. Dodivers. (Extr. des Mém. de la Soc. d'émulation du Doubs.)

Colonna-Walewski, Graf. Beiträge z. Geschichte der polnischen Münzstätten. 1588—1624. Mit

19 (photolith.) Taf. [Aus: „Zeitschr. f. Numismatik"]. gr. 8⁰, 75 S. Berlin, Weidmann. M. 10.—.

Crollalanza, G. B. di. Dizionario storico-blasonario delle famiglie nobili italiane estinte e fiorenti. fasc. 1. Rocca San Casciano, tip. Cappellini.

Deloche, M. Description d'un poids de l'époque carolingienne, ses rapports avec l'ancienne livre romaine. (Bull. mens. de numismat. et d'archéologie, 1885, N⁰ 8. 9.) Paris et Bruxelles.

Ernst, v. Bergwerksmünzen. Ein Vortrag. Mit 3 (phototyp.) Tafeln Münzabbildungen. [Aus: „Oesterr. Zeitschr. f. Berg- u. Hüttenwesen"]. 8⁰, VI, 97 S. Wien, Manz. M. 3. —.

Gelre. Wapenboeck ou Armorial de 1334 à 1372, publié par V. Bouton. T. 2. gr. 4⁰, p. 101 à 216 et pl. col. 3 à 50. Valenciennes, imp. Giard et Seulin. (L'ouvrage formera 5 vol. à 800 fr.)

Greene. Renaissance Medals in relation to Antique Gems and Coins. (The Numismatic Chronicle, 1885, I.)

Gregorovius. Die Münzen Alberich's, des Fürsten und Senators der Römer. (Sitzungsber. der philos.-philol. u. hist. Classe der k. baier. Akad. der Wiss. zu München, 1885, 1.)

Hohenlohe-Waldenburg, Fr. K. Fürst zu. Ueber den Judenkopf als Helmschmuck der Markgrafen von Meissen. (Mitth. des Vereins f. Geschichte der Stadt Meissen, I, 3.)

Kirmis. Münzgeschichte der Stadt Fraustadt. [Aus: „Berliner Münzblätter"]. gr. 8⁰, 15 S. Berlin, Weyl. M. 1. 50.

Köhler, U. Numismatische Beiträge. III. Die solonische Münzreform. (Mitth. des deutsch. archäolog. Instituts in Athen, X, 2.)

Leesenberg, D. A. Die Wappengedichte von Gelres. (Deutscher Herold, XVI, 1.)

Le Mercier de Morière. Sceaux inédits de Jean, sire de Joinville, et de Robert, sire de Sailly. 8⁰, 8 p. et pl. Paris, imp. nationale. (Extr. du Bull. archéol. du comité des travaux hist. et scientif., 1884.)

Löffelholz von Kolberg, E. Frh. Heraldisches. (Die Wartburg, 1887, 1—2.)

Luchs. Sechs unedirte schlesische Wappenbücher. (Deutscher Herold, XVI, 5 ff.)

Maigne. Abrégé méthodique de la science des armoiries, suivi d'un glossaire des attributs héraldiques. Nouv. édit., remaniée et augmentée. 18⁰, XIV, 508 p. avec 371 fig. Paris, Garnier fr.

Marx, Fr. Bronzemünze von Elaia. (Mitth. des deutsch. archäolog. Instituts in Athen, X, 1.)

Méréau de Guillaume de Bapaume. (Bull. mensuel de numismat. et d'archéol., 1885, N⁰ 8. 9.) Paris et Bruxelles.

Monnaie inédite du chef gaulois Arda. (Bull. mensuel de numismat. et d'archéologie, 1885, N⁰ 8. 9.) Paris et Bruxelles.

Monnaies mérovingiennes et carlovingiennes, trouvées à Domburg. (Bull. mensuel de numismat. et d'archéol., 1885, N⁰ 8. 9.) Paris et Bruxelles.

Le monnayage de l'or et Pépin le Bref. (Bull. mensuel de numismat. et d'archéologie, 1885, N⁰ 8. 9.) Paris et Bruxelles.

Mülverstedt. Das Siegel des Pfarrers Heinrich von Kalen. (Deutscher Herold, XVI, 5.)

Papadopoli, N. Memoria sul valore delle monete veneziane, letta all' Istituto Veneto. 4⁰, 40 p. Venezia, tip. Antonelli.

Pettenegg, Ed. Gaston Pöttickh Graf v. Sphragistische Mittheilungen aus dem Deutsch-Ordens-Centralarchive. 8⁰, 40 S. mit eingedr. Fig. Wien (Frankfurt a. M., Rommel). M. 3. —.

Pieper, C. Ein Beitrag für Sammler neuer deutscher Münzen. (Zeitschr. für Museologie, VIII, 3.)

Ponton d'Amécourt, de. Note sur quelques ateliers monétaires mérovingiens de Brie et de Champagne. 8⁰, 20 p. Paris, imp. nationale.

Rondot, N. La Médaille d'Anne de Bretagne et ses auteurs Louis Lepère, Nicolas de Florence et Jean Lepère (1494). 8⁰, 50 p. et pl. Paris Charavay fr.

Schlumberger, G. Deux exagia de l'époque des Paléologues; Sceau d'un capitaine arménien au service de Byzance, au Xᵉ siècle. 8⁰, 13 p. avec fig. Paris, imp. Rougier et Cie. (Extr. de la Revue de numismat., 1884.)

Sello, G. Dubegnewe-Arnswalde-Woldenberg. Sphragistischer Beitrag zur mittelalterlichen Topograghie der Neumark, nebst Excurs über den Brandenburgischen Wappenhelm. (Deut. Herold, XVI, 4.)

Simon, E. Grammaire du blason, ou la Science des armoiries mise à la portée de tous. 18⁰, XIV, 152 p. avec fig. et 4 pl. en couleur. Paris, imp. Philipona.

Staats-Wappen aller Länder der Erde, nebst den Landesfarben und Schifffahrtsflaggen. Neue Ausgabe mit Farbenbezeichnung durch Schraffirung. Nach Correcturen v. Fr. Heyer v. Rosenfeld. (6 Steintafeln.) qu.-fol. Frankfurt a. M. Rommel. M. 2. —.

Städte-Wappen von Oesterreich-Ungarn. Eine Sammlung von ca. 500 Wappen d. bedeutendsten Städte u. Ortschaften der Monarchie, nebst den Landeswappen u. Landesfarben. Mit Text von Karl Lind. (In 4—5 Lfgn.) 1. Lfg. (8 Chromolith. mit 1 Bl. Text.) gr. 4⁰. Wien, Schroll & Co. M. 10. —.

Taillebois, E. Recherches sur la numismatique de la Novempopulanie (suite). 8⁰, 88 p. Dax, imp. Justère.

Tschudi, H. v. Römische Stempelschneider in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. (Der Kunstfreund, 4.)

Vaillant, V. J. Norbert Roettiers, graveur de monnaies et de médailles. (Rev. de l'art franç., 1 janv.)

Van Driesten, J. L'armorial belge, recueil général des armoiries des familles nobles de la Belgique. Paraissant tous les mois par fasc. de 5 pl. avec texte explicatif. 1ʳᵉ livr. 1885. Tournai, Vasseur-Delmée. Par an fr. 30. —. (L'ouvrage sera compl. en 6 vol.)

Wappentafeln. Enthaltend die Wappen aller souveränen Länder der Erde, sowie diejenigen der preussischen Provinzen, der österreichisch-ungarischen Kronländer und der Schweizer Cantone. 12 Taf. mit 130 Abbildgn. in Farbendruck. gr. 8⁰. Leipzig, Ruhl. M. 2. 50.

Weil, Rud. Die Künstlerinschriften sicilischer Münzen. Mit 3 (Lichtdr.-) Taf. 44. Programm zum Winckelmannsfeste der archäolog. Gesellschaft zu Berlin. (31 S. mit eingedr. Figuren u. 3 Bl Erklärungen.) Berlin, G. Reimer. M. 2. 40.

Weissbecker, H. Wappen-Zeichnungen nach Siegeln aus dem Archive d. ehemals freien Reichsstadt Rothenburg ob der Tauber. (Deutscher Herold, XVI, 1 ff.)

Wieseler, Fr. Ueber einige beachtenswerthe geschnittene Steine des 4. Jahrhunderts n. Chr. 1. Abth. u. 2 Abth. 1. Hälfte. Nebst je 1 Lichtdr.-Taf. [Aus: „Abhandl. d. k. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen"]. gr. 4⁰. Göttingen, Dietrich's Verlag. M. 5. —. Inhalt: 1) Drei Cameen mit Triumph-Darstellungen (50 S.) M. 2. 40. — 2) I. Zwei Cameen u. zwei Intaglien mit der Darstellung römisch. Herrscher. (62 S.) M. 2. 60.

Wroth. Greek Imperial Coins. (Antiquary, May.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

ABC of Modern Photography. 2nd edit. revised. 12⁰, 70 p. London, Stereoscopic Co. 1 s. 6 d.

Andreoli, E. Storia della scrittura dai geroglifici fino ai nostri giorni, illustrata da 24 tav. di fac-simile, specialmente dei caratteri greci e romani. 4⁰, 66 p. Milano, tip. Galli e Raimondi. L. 15. —.

Armée (l') français, types et uniformes, par Ed. Detaille. Texte par J. Richard. (Specimen.) f⁰, 8 p. avec 11 grav. et croquis, et planche hors texte. Paris, Boussod, Valadon et Cie. (L'ouvrage formera 2 vol. renfermant 450 pl. en photogr., dont 60 en couleur. Prix fr. 800. —.

Auerbach, B. Lorle, die Frau Professorin. Mit 72 Illustr. v. Wilh. Hasemann. gr. 4⁰, 143 S. Stuttgart, Cotta. M. 16. —.

Beavington-Atkinson, J. Ludwig Richter. (Art Journal, June.)

Beraldi, H. Les Graveurs du XIXe siècle, guide de l'amateur d'estampes modernes. 8⁰, 122 p. Paris, Conquet.

Blockbuch, ein interessantes. (Neuer Anzeiger f. Bibliographie, XLVI, 2.)

Boisthierry, de. Recueil de monogrammes, prénoms et devises. f⁰, 9 p. et 84 pl. Paris, Lemonnyer.

Bourcard, G. Les Estampes du XVIIIe siècle, école française; Guide manuel de l'amateur. Avec une préface de P. Eudel. 8⁰, 581 p. Paris, Dentu. fr. 25. —.

Brambach, W. Bildnisse zur Geschichte des Badischen Fürstenhauses. (Mitth. aus d. Gr. Badischen Hof- u. Landesbibliothek, V.)

Bucher, B. Ueber Buch-Illustration. (Blätt. für Kunstgew., XIV, 4. 5. — Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 238 ff.)

Chesneau, E. Les grands éditeurs anglais. (Le Livre, juin.)

Delalain, P. Les Marques des libraires et imprimeurs du XVe au XVIIIe siècle. 16⁰, 12 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin. (Extr. de la Bibliographie de la France du 14 mars 1885.)

Dombrowski, R., Ritter v. Waldbrevier. 12 Waldbilder. Illustriert von Alb. Richter. gr. 4⁰, 124 S. Leipzig, Wolff. M. 8. —.

Druckschriften d. 15. bis 18. Jahrh. in getreuen Nachbildungen, hrsg. v. d. Direction d. Reichsdruckerei unter Mitwirkg. v. F. Lippmann u. R. Dohme. (In 10 Hft.) Ausg. A mit Text in Schwabacher. Fol. (10 Photolith. m. 2 Bl. Text. Ausg. B m. Text in Antiqua.) Berlin-Leipzig, Brockhaus. à Heft M. 10. —.

Duplessis, G. De quelques estampes en bois de l'école de Martin Schongauer. 8⁰. 16 p. avec gravures. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur; Paris. (Extrait des Mémoires de la Société etc.)

Evola, F. La stampa siciliana fuori di Palermo e di Messina nei sec. XVI e XVII. (Il Bibliofilo, 1 e 2.)

Friedrich, C. Der Meister I. S. P. (Kunst und Gewerbe, 1885, 2.)

Gestalten aus den Romanen v. Georg Ebers nach Gemälden von L. Alma Tadema, W. A. Beer, W. Gentz, P. Grot-Johann, H. Kaulbach, Ferd. Keller, O. Knille, F. Simon, Laura Tadema, E. Teschendorff, P. Thumann. In photograph. Reproductionen v. Fdr. Bruckmann in München. 20 Bl. gr. f⁰. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. M. 60. —.

Goethe's italienische Reise. Mit 318 (Lichtdr.-) Illustr. nach Feder- u. Tuschzeichnungen etc. von Julie v. Kahle. Eingeleitet von Heinrich Düntzer. gr. 4⁰, XXVI, 336 S. Berlin, Gaillard.

Hartwig, O. Zur Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, II, 3.)

Henk und **Niethe.** Zur See. Hrsg. unter Mitwirk. v. Werner, v. Wedell, Baron Wedell-Jarsberg u. mehreren deutschen und englischen See-Offizieren. Illustriert von A. v. Werner, Niethe, Lindner, Barth, Krickel u. A. Mit ca. 300 Orig.-Illustr. u. 12 Kpfrdr.-Kunstblättern. (In 12 Lfg.) 1. Lfg. 32 S. f⁰. Berlin, Hofmann & Co. M. 5. —.

Hodson, J. S. Modern processes of automatic engraving. (Art Journal, February.)

Hans Holbein's Todtentanz. Lyon Trechsel fratres 1538. 8⁰, 108 S. (Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reprodukt., 10. Bd.) München, Hirth. M. 5. —.

Husnik, J. Das Gesammtgebiet des Lichtdrucks, die Emailphotographie u. anderweitige Vorschriften zur Umkehrung der negativen und positiven Glasbilder. Mit 39 Abbildungen u. 3 Illustr.-Beilagen in Lichtdr. 3. sehr verm. u. besond. für den Schnellpressendr. umgearbeitete Aufl. 8⁰, VIII, 252 S. Wien, Hartleben. M. 4. —.

— Die Reproductions-Photographie sowohl für Halbton als Strichmanier, nebst den bewährtesten Copirpressen zur Uebertragung photograph. Glasbilder aller Art auf Zink u. Stein. Mit 34 Abbildungen u. 7 Taf. 8⁰, VII, 180 S. Wien, Hartleben. M. 3. 25.

Jolly Bavoillot, Ch. Histoire inédite de quatre eaux-fortes de Célestin Nanteuil. (Le Livre mai.)

Künstlermappe, internationale. 2. Serie, 1885. (In 10—12 Lfg.) 1. Lfg. (2 Heliograv.) gr. f⁰. Wien, Bondy. M. 3. —.

Künstler-Mappe, spanische. Zu Gunsten der Nothleidenden in Spanien. Hrsg. von Prinzessin Ludwig Ferdinand v. Bayern Maria de la Paz, Infantin v. Spanien. (8 S. m. eingedr. Illustr. u. 18 Taf. in Lichtdr.) f⁰. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissensch. M. 25.

Lehrs, M. Der Meister der Spielkarten. (Der Kunstfreund, 10.)

Lippmann, Fr. Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrh. [Aus „Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlgn."] (112 S. m. eingedr. Fig. u. Taf.) Berlin, Grote. M. 16. —.

Malley, A. C. Photo-Micrography, including a Description of the Wet Collodion and Gelatino-Bromid Processes. 2nd edit. revised and enlarged. 8⁰, 156 p. London, Lewis. 7 s. 6 d.

Manzoni, G. Annali tipografici dei Soncino; tomo III (secolo XVI), fasc. 1—3. 8⁰, con 6 tav. litogr. Bologna, Romagnoli. L. 14. —. T. IV, sec. XVI, fasc. 1. 8⁰, 127 p. con 2 tav. Bologna, Romagnoli L. 3. 60.

Mellier, E. Un graveur liégeois à Nancy, Jean Valdor. 8⁰, 19 p. et autogr. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Monkhouse, C. Val d'Aosta, battle of Fort Rock, engraved by Alfred Dawson, from the water-colour drawing by J. M. W. Turner. (Portfolio, May.)

Montaiglon, A. de. Le graveur Jean B. Massard. (Revue de l'Art franç., octobre 1884)

Muther, R. Die Anfänge des deutschen Holzschnittes. (Zeitschr. für allgem. Geschichte, Cultur-, Litteratur- u. Kunstgeschichte, 5.)

Negroni, C. Illustrazioni artistiche della Divina Commedia nel sec. XV. (Il Bibliofilo, 1 e 2.)

Oechelhaeuser, A. v. Dürer's apokalyptische Reiter. (V, 36 S. mit 11 Abbildgn.) Lex.-8⁰. Berlin, Hertz. M. 2. —.

Philippe, J. Origine de l'imprimerie à Paris d'après des documents inédits. 4⁰, VII, 255 p. et grav. Paris, Charavay fr. fr. 10. —.

Poten, B. u. Ch. **Speier.** Unser Volk in Waffen! Das deutsche Heer in Wort u. Bild. (In ca. 30 Hft.) 1. Hft. (16 S. m. eingedr. Illustr. u. Taf.) f⁰. Stuttgart, Spemann. M. 1. 50.

Rabelais. Oeuvres de Rabelais. Illustrées de 600 dessins d'A. Robida. Livr. 1 à 5. gr. 4⁰, 40 p. et grav. hors texte. Paris, imp. Blot. (Il paraître 2 livr. à 15 c. par semaine.)

Rodt, Ed. v. Das alte Bern. Nach Zeichnungen u. eigenen Aufnahmen. 2. Abdr. (24 Lichtdr.-Taf.) gr. f⁰. Bern, Huber & Co. M. 20. —.

Rombouts, Th. Son portrait d'après Van Dyck, sa biographie. (Chronique des beaux-arts, 1884, 49.)

Rubens, P. P. Antike Charakterköpfe. Eine Sammlung von 12 Bildnissen, nach antiken Büsten gezeichnet in Kupfer gestochen von L. Vorstermann, P. Pontius, H. Withous und S. à Bolswert. Facsm.-Reprodukt. (1 Bl. Text.) f⁰. München, Hirth. M. 2. 50.

Rudolf, Kronprinz v. Oesterreich. Eine Orientreise. Popul. Ausg. (In 20 Lfgn.) 1.—3. Lfg. (à 80 S. m. eingedr. Holzschn. u. Tondruckb.) Wien, Hof- u. Staatsdruckerei. à M. —. 50.

Sammlung historischer Bildnisse u. Trachten aus dem Stammbuch der Katharine v. Canstein. Unter Mitwirk. des Frhr. Dr. E. R. v. Canstein. Hrsg. v. F. Warnecke. (In 10 Lfg.) 1. Lfg. (12 Lichtdruck-Taf.) Berlin, H. S. Hermann. Subscr.-Preis M. 7. 50.

Schongauer, Dürer, Rembrandt. Stiche u. Radirungen. In heliograph. Nachbild. n. Originalen d. königl. Kupferstichkabinets zu Berlin. Mit begleit. Text v. J. Janitsch u. A. Lichtwark. [3 Thle. à 5 Lfg.] 1. Thl., 1. Lfg. (5 Taf. m. 5 Bl. Text.) Berlin, Grote. M. 10. —.

Schut, Corneille, son portrait d'après Van Dyck, sa biographie. (Chronique des B.-Arts, 1884, 51.)

Seidlitz, W. v. Die gedruckten illustrirten Gebetbücher des XV. u. XVI. Jahrhunderts in Deutschland. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml. VI, 1.)

Specht, Fr. Thierstudien als Zeichen-Vorlagen u. Zimmerschmuck. (10 Steintaf.) gr. f⁰. Stuttgart, Thienemann. M. 25. —.

Springer, A. Hans Meyers Stich der Poesie Raffaels. (Kunst-Chronik, XX, 14.)

Stockbauer. Die Bücher der Schreibmeister des XVI.—XVIII. Jahrhunderts im germanischen Museum. (Anzeiger des germanisch. Nationalmuseums, I, 13. 14.)

Suttermanns, Just. Son portrait, sa biographie. (Chronique des B.-Arts, 48. 1884.)

Van Uden le jeune, Luc, portrait d'après Van Dyck. (Chronique des B.-Arts, 1884, 56.)

Venturi, A. Ist Gian Battista del Porto der Meister mit dem Vogel? (Der Kunstfreund, 12.)

Vingtrinier, A. Imprimeurs lyonnais; Jean Pillehotte et sa famille. 8⁰, 27 p. Lyon, imp. Pitrat aîné.

Watteau, A. Gemälde u. Zeichnungen nach dem v. Boucher u. unter dessen Leitung gestochen. Werke. In Lichtdruck hergest. v. Alb. Frisch nach dem im königl. Kupferstichkabinet zu Berlin befindl. Originale. (In 13 Lfg.) 1. Lfg. (11 Bl.) f⁰. Berlin, Mitscher & Röstell. à M. 10.

Weller, E. Repertorium typographicum. Die deutsche Literatur im 1. Viertel des 16. Jahrh. Im Anschluss an J. Hain's Repertorium und Panzer's deutsche Annalen. II. Suppl. (30 S.) Nördlingen, Beck. M. 1. 20. (Hauptwerk mit I. u. II. Suppl. M. 12. 30.)

Year Book of Photography and Photographic News Almanac for 1885. 12⁰. London, Piper. 1 s.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Amelie. Brass Repoussé Work. 8⁰. London, Amelie. 2 s.

Appert, L. Conférence sur le verre, son histoire et ses procédés de fabrication. 4⁰, 32 p. Paris, imp. Quantin. (Extr. de la Revue des arts décoratifs, janvier 1885.)

Arbeitsstube, die. Zeitschrift f. leichte und geschmackvolle Handarbeiten mit farb. Original-Mustern f. Canevasstickerei, Application von Plattstich, sowie schwarzen Vorlagen f. Häkel-, Filet-, Strick- und Stickarbeiten aller Art. Jahrg. 1885. 12 Hfte. (à 1—2 Chromolith. mit 1 Bl. Text.) 8⁰. Berlin, Gebhardi. Vierteljährlich M. —. 45. gr. Ausg. gr. 8⁰. M. —. 90.

Bachl, J. Gründliche Anleitung zur Laubsägerei, sowie über Lackiren, Poliren und Bronziren, Weich- und Hartlöthen in Metall. 8⁰, 44 S. Wien, Engel. M. —. 40.

Balmer, J. Schinkel und sein Einfluss auf das Kunstgewerbe. (Schweiz. Gewerbebl., X, 5 ff.)

Barbier de Montault. L'ivoir latin du Musée de Nevers. (Bull. monumental, 8.)

— Statuts des orfèvres de Poitiers, rédigés en 1456. 8⁰, 8 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. archéol., 1, 1885.)

— Trésor de Monza. (Bull. monumental, 6.)

Barth, C. Porzellan-Marken und Monogramme. 6. rev. u. verm. Aufl. Steintaf. f⁰. Dresden, Tittel Nachf. M. 2. —.

Beiträge zur Kunsttöpferei. (Kunstgewerbeblatt. 1885, 5. 6. 8. 9.)

Ein Beitrag zur Geschichte der österreichischen Glasfabrication. (Allg. Kunst-Chronik, 24.)

Bergau, R. Wenzel Jamitzer betreffend. (Zeitschr. f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, II, 9.)

Berlepsch, H. E. v. Das Wettinger Chorgestühl. (Kunstgewerbebl. 1885, 8.)

Bertrand, J. Le Livre d'or de Saint-Pierre-les-Calais; Histoire des dentelles, des tulles et de leur fabrication. 8⁰, 110 p. Calais, imp. Tartar-Crespin. fr. 5. —.

Biais, Th. Notes sur la broderie. (Revue des Art décoratifs, V, 12.)

Bitard, A. Le arti e i mestieri illustrati. Vol. I. 8⁰, 807 p. Milano, Sonzogno. L. 5. —.

Blümner, Dr. H. Das Kunstgewerbe im Alterthum 2. Abth.: Die Erzeugnisse d. griechisch-ital. Kunstgewerbes. Mit 143 in d. Text gedr. Abbg. 8⁰, VIII, 234 S. Prag, Tempsky. Leipzig, Freytag. (Das Wissen der Gegenwart, 32. Bd.) M. 1. —.

Bode, W. Das Chorgestühl des Pantaleone de Marchis in den kgl. Museen zu Berlin. Geschnitzte Lehnen u. Intarsien, reproducirt in Lichtdruck. (25 Taf.) Mit Text. f⁰. 7 S. Berlin, Grote. M. 50. —.

Bösch, H. Alte Buntpapiere in den Sammlungen des germanischen Nationalmuseums. (Anz. d. germ. Nationalmuseums, I, 17. 18.)

Bucher, B. Geschichte der technischen Künste. Im Verein mit J. Brinckmann, A. Ilg, J. Lessing, F. Lippmann, H. Rollet hrsg. 13.—16. Lfg Lex.-8⁰, 2. Bd., S. 193—384. Stuttgart, Spemann. à M. 2. —.

Burty, P. La Poterie et la Porcelaine au Japon. 4⁰, 39 p. Paris, Quantin. (Extr. de la Revue des arts décoratifs, janvier 1885.)

Caspar, L. Deutsche Kunst- und Prachtmöbel neuester Zeit. Eine Sammlung ausgeführter Original-Arbeiten aus den hervorragendsten deutschen Möbelfabriken. Photographisch aufgenommen und in Lichtdr. ausgeführt. 3.—6. (Schluss-) Lfg. (à 6 Taf. mit 2 Bl. Text.) fol. Frankfurt a. M., Keller. à M. 6. —.

Cenni storici sulle imprese di Tamerlano e su l'arte delle tappezzerie; ad illustrazione del bell' arazzo di proprietà del conte G. Massari. 8⁰, 19 p. Ferrara, tip. dell' Eridano.

Cesnola, P. di. Orificerie antiche di Cipro. (Atti della Filotecnica, genn. 1885.)

Champeaux, A. de. Le Meuble: Antiquité, Moyen âge et Renaissance. 8⁰, 320 p. avec grav. Paris, Quantin. (Biblioth. de l'enseignement des beaux-arts.) fr. 3. 50.

— Les meubles de l'école de Bourgogne. (Revue des Arts décoratifs, V, 10.)

Champfleury. Le Violon de faïence. Nouv. édition, illustrée de 34 eaux-fortes de Jul. Adeline. 8⁰, XV, 140 p. et 15 grav. Paris, Conquet. fr. 35. —.

Crane, W. J. E. Bookbinding for Amateurs: being Descriptions of the various Tools and Appliances required, and Minute Instructions for their effective Use, illustr. with 156 Engravings. 8⁰, 184 p. London, Gill. 2 s. 6 d.

Cronau, R. Geschichte der Solinger Klingen-Industrie. Mit Illustr. vom Verf. f⁰, VII, 52 S. Stuttgart (Leipzig, Cronau). M. 10. —.

Dahlke, G. Der Fürstenchor in der Franziskanerkirche zu Innsbruck. (Kunst und Gewerbe, 1885, 5.)

— Ein Schatzkästlein der Renaissance in Südtyrol. (Kunst und Gewerbe, 1885, 2, 3.)

Darcel, A. Notes pour l'histoire de la tapisserie. L'Atelier de Mierepoix au XVIᵉ siècle. (Chronique des Arts, 11.)

Deloche, M. Etude sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne. 8⁰, 6 p. Paris, Leroux. (Extr. de la Revue archéol.)

Entrées et réjouissances dans la ville de Dijon. Relation de l'entrée de Mgr. le duc d'Aumale, gouverneur de la Bourgogne, à Dijon, 31 déc. 1550. Entrée du duc de Mayenne, gouverneur de Bourgogne, 1674. Arrivée à Dijon de Mgr. le duc de Savoie 1600. 8⁰, 39 p. Dijon, imp. Darantière.

Entrées et réjouissances dans la ville de Dijon. Entrée de Louis XIII à Dijon le 31 janv. 1629 et dessins des arts triomphaux érigés en son honneur. 8⁰, 41 p. Dijon, imp. Darantière.

Essenwein, A. Emailliertes kupfernes Becken des 13.—14. Jahrhunderts. (Anzeig. d. german. Nationalmuseums, I, 13. 14.)

— Waffen aus dem 4.—9. Jahrhundert. — Goldenes Kreuz aus einem Longobardengrabe. (Anz. d. germ. Nationalmuseums, I, 15.)

Falke, Jacob v. Zur Geschichte des Porzellans. 1. Das chinesische und japanische Porzellan. (Unsere Zeit, 4.)

Farcy, L. de. Crosse, mitre et chape, offertes à Mgr. l'évêque d'Angers. (Revue de l'Art chrét., XXXV, 2.)

Förster, C. Ueber deutsche Keramik, vorzüglich im Zeitalter der Renaissance. (Die Wartburg, 1885, 3, 4—5.)

Folnesics, J. Ueber das Verhältniss der Architektur zur Kunstindustrie. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, 232 ff.)

Folnesics, J. Ueber die Entwickelung der Wiener Bronzeindustrie. (Kunstgewerbebl., 1885, 8.)

Fontenay, E. Le bijou à travers les âges. (Revue des Arts décoratifs, V, 12 ff.)

Fourdinois, H. De l'état actuel de l'industrie du mobilier. (Revue des Arts décoratifs, V, 12.)

Frangenheim. Kunstgewerbliche Erzeugnisse aus Glas. Die Rhein. Glashütten-Actien-Gesellschaft in Ehrenfeld bei Köln. (Deutsche Bau-Ztg., 42.)

Friedrich, C. Augustin Hirschvogel als Töpfer, seine Gefässentwürfe, Oefen und Glasgemälde. gr. 4⁰, V, 74 S. mit 38 Taf. Nürnberg, H. Schrag. M. 20. —.

— Die alten Kachelöfen auf der Burg in Nürnberg. (Kunst und Gewerbe, 1885, 6.)

Gallé, E. Le décor du verre. (Revue des Arts décoratifs, V, 10 ff.)

Garnier, E. Das alte Sèvres-Porzellan. (Kunst und Gewerbe, 1885, 6.)

Gee, G. E. The Silversmith's Handbook 2nd edit. 12⁰, 230 p. London, Lockwood. 3 s.

Geymet. Traité pratique de céramique photographique. 18⁰, 139 p. Paris, Gauthier-Villars. fr. 2. 75.

Godard, E. Traité pratique de peinture et dorure sur verre. 18⁰, 71 p. Paris, Gauthier-Villars. fr. 1. 75.

Goetz, W. Das wieder erfundene cyprische Goldgespinnst. (Schweiz. Gewerbebl., X, 8.)

Graef, A. u. M. Die Arbeiten des Schlossers. 1. Folge. Leicht ausführbare Schlosser- und Schmiede-Arbeiten für Gitterwerk aller Art. Enth.: Muster zu Thoren u. Thüren, Füllungen, Einfriedungen u. Geländer für Brunnen, Höfe, Gärten u. Brücken, Einfriedungen für Gräber, Oberlichte, Konsolen, Bekrönungen, Anker, Vorsetze, Spitzen u. Verzierungen f. beliebige Zwecke. Unter Mitwirkung von C. G. Böttger im herrsch. Stile u. gangbarsten Verhältnissen, nach genauem Mass entworfen und gezeichnet. f⁰, 24 (lith.) Taf. (2 Bl. Text.) Weimar, B. F. Voigt. M. 7. 50.

Graul, R. Kunstgewerbliche Streifzüge. (Kunstgewerbebl., 1885, 9.)

Guesnon, A. Réplique à l'auteur des Tapisseries d'Arras au sujet de sa dernière brochure. 8⁰, 36 p. Lille, imp. Lefebvre-Ducrocq.

Guide (le) illustré du mobilier, sous la direction d'A. Vigronneau, expert en ameublement. Liv. 1. 4⁰, 48 p. et 11 pl. Paris. (L'ouvrage compl. comprendra 2 livr.) fr. 10. —.

Guiffrey, J. Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663—1715), publié pour la première fois sous les auspices de la Société d'encouragement pour la propagation des livres d'art. gr. 8⁰, XVI, 430 p. et grav. Paris, Rouam. fr. 25. —.

— Les Grands relieurs parisiens du XVIIIᵉ siècle, Boyet, Padeloup, Derome. 8⁰, 15 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. du Bull. de la Soc. de l'hist. de Paris et de l'Ile-de-france, 1884.)

— Notice sur la manufacture royale de tapisseries etablie au faubourg Saint-Germain par Fr. et R. de La Planche. 8⁰, 16 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Bull. archéol., 1, 1885.)

Handleiding voor vrouwelijke handwerken De verschillende soorten van handwerken voor school en huis, door de redactie van „De Gracieuse". Met meer dan 100 afbeeld. in den tekst. 1ᵉ stukje. 8⁰, 70 bl. Leiden, Sijthoff. f. —. 50.

Hefner-Alteneck, J. H. v. Eisenwerke oder Ornamentik der Schmiedekunst des Mittelalters u. der Renaissance. 2. Bd. [fortgesetzt b. zum J. 1760]. (In 14 Lfgn.) 1. 2. Lfg. 12 Kupfertaf.

mit Text. f⁰. S. 1—12. Frankfurt a. M., Keller. à M. 3. —.

Hirth, G. Das deutsche Zimmer der Gothik u. Renaissance, d. Barock-, Rococo- und Zopfstils. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege. 3. stark verm. Aufl. Mit ca. 400 Illustr. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰, 48 S. München, Hirth. à M. 1. —.

Höhne, M. Die Bunzlauer Töpferei. (Kunstgewerbebl., 1885, 8.)

Hoffmann, A. Holzsculpturen in Rococo. 1. Serie 2. u. 3. (Schluss-) Lfg. (à 10 Photogr. auf Cart.) gr. 4⁰. Berlin, Claesen & Co. Subscript.-Preis à M. 12. 50.

Huber, A. Allerlei Schreinerwerke für den Gebrauch in bürgerlichen Wohnungen. (In 6 Ser. à 10 Bl.) f⁰. Berlin, Claesen & Co. I. Ser. 1.—3. Lfg. à M. 1. 20.

— Allerlei Schreinerwerk. 2. 3. Ser. (à 10 Lichtdr.-Taf.) gr. 4⁰. Berlin, Claesen & Co. à. M. 6. —.

Kalesse, E. Römische Stickereien. (Kunst und Gewerbe, 1885, 2.)

Karolingische Goldschmiedearbeiten. (Anz. des german. Nationalmus., I, 19.)

Kolb, H. und Th. **Seubert**. Der Decorateur. Mustersammlung f. Tapezierer. Ausstattung v. Innenräumen. (In 10 Lfgn.) 1. 2. Lfg. (à 5 Chromolith.) Stuttgart, Wittwer. à M. 10. —.

Kommerell, Th. Eisengusswaaren mit buntfarbigen Ornamenten. (Schweiz. Gewerbebl., X, 9.)

Krell, P. F. Das Glas. (Kunstgewerbebl., 1885, 4. 5. 7.)

— Das Münchener Kunstgewerbe zu Ende des Jahres 1884. (Kunst und Gewerbe, 1885, 3. 4.)

Kunstdenkmäler, kirchliche, in Siebenbürgen. (Allg. Kunst-Chronik, 9.)

Kunststickereien, alte. 58 Photographien nach Originalen. gr. 4⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 60. —.

Lackarbeiten, über die japanischen. (Zeitschr. f. Museologie, VIII, 12.)

Lasteyrie, R. de. La croix de Gorre. (Bull. du Comité des travaux hist., 1884, 4.)

Lauth, C. La Manufacture nationale de Sèvres et la Porcelaine nouvelle. 8⁰, 27 p. Paris, imp. Quantin.

— — et C. **Vogt**. Notes techniques sur la fabrication de la Porcelaine nouvelle. 8⁰, 48 p. Paris, imp. Unsinger.

Ledieu, A. Le Mobilier de quelques paysans picards aux deux derniers siècles. 8⁰, 24 p. Paris, Picard. (Extr. de la Picardie, 1884.)

Lessing, J. Der Silberaltar in Rügenwalde. (Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, VI, 1.)

Linas, Ch. de. Emaillerie byzantine. La collection Svenigorodskoi. (Revue de l'Art chrét., XXXV, 2.)

Looström, L. Om äldre silfverföremålen i Stockholms kyrkor. (Meddelanden från Svenska Slöjdföreningen, år 1884. Stockholm 1884.)

Luthmer, F. Bucheinbände der Renaissance. (Kunstgewerbebl., 1885, 5.)

— Malerische Innenräume moderner Wohnungen. In Aufnahmen nach der Natur. Hrsg. u. mit erklär. Aufsätzen begleitet. 4. 5. (Schluss-) Lfg. f⁰. (à 5 Lichtdr.-Taf. u. 2 Bl. Text.) Frankfurt a. M., Keller. à M. 5. —.

Macht, H. Ueber Email und dessen Verwendung zu kunstgewerblichen Zwecken. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 235 ff.)

Maler-Vorlagen. Vorbilder für die Praxis. Zusammengestellt aus der illustr. Fachzeitschrift „Die Mappe" v. Fr. Nauert. 1.—14. Serie. gr. 4⁰. Leipzig, Scholtze. M. 41. 90.

Mély, F. de. Les origines de la majolique française. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

— Tablettes d'ivoire gravées du VIe siècle. (Chronique des Arts, 21.)

Mestorf, J. Zur Geschichte der Spitzen. (Zeitschr. d. Ges. f. schleswig-holstein-lauenburgische Geschichte, 14. Bd.)

Miller, F. Pottery-Painting: a Course of Instruction, with Notes and Design and the various makes of Colours and Glazes. With 33 Illustr. 8⁰, 158 p. London. Wyman. 5 s.

— Wood-Carving. Practically, theoretically and historically Considered. With 63 Illustr. 8⁰, 114 p. London, Wyman. 5 s.

Molinier, F. Aiguière en bronze du musée de Budapest. (Gaz. archéol., X, 5. 6.)

Monceaux, H. Les carreaux de Bourgogne. (Revue des Arts décoratifs, V, 10 ff.)

Musterbuch für Kunst-Schlosser. 2. Aufl. (In 15 Lfgn.) 1. Lfg. (12 Taf.) fol. Stuttgart, Engelhorn. M. 1. —.

National (the) manufacture of the Gobelins. Catalogue of the tapestries exhibited in its Galleries and fabricated in its workshops. 18⁰, 30 p. Paris, imp. Duruy et Cie.

Niepce, L. Les trésors des églises de Lyon. (Revue Lyonnaise, juillet 1884.)

Noch einiges vom Zinn. (Zeitschr. f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, II, 15.)

Notice sur les costumes de guerre du Musée d'artillerie. 8⁰, 59 p. Paris, imp. nat. fr. —. 50.

O'Fallon, J. M. Glass-cutting. (Art Journ., Mai.)

Pabst, A. Weitere Werke des Christoph Jamnitzer. (Kunstgewerbebl., 1885, 7.)

La Poterie de Lambeth. (Revue des Arts décoratifs, V, 10.)

Prignot, E. Vorlagen für Tapezierer und Decorateure. (100 Bl.) 2. Aufl. f⁰. Berlin, Claesen & Co. (In 20 Lfgn.) 1. Lfg. (à 5 Steintaf.) M. 5. —.

Puls, **Krug** u. **Pertzel**. Der kleine Ornamentist für Schmiedeeisen. Ein Auszug aus dem grösseren Werke: Ornamentik für Schlosser und Architekten. 36 Ornamente auf 28 (lith.) Taf. 2. Aufl. (1 Bl. Text.) gr. 4⁰. Gera, Kanitz. M. 4. —.

Racinet, A. Geschichte d. Costüms in 500 Taf. in Gold-, Silber- u. Farbendr. Mit erläut. Text. Deutsche Ausg., bearb. v. A. Rosenberg. 2. Bd. (100 Taf. mit 100 Bl. Text.) 4⁰. Berlin, Wasmuth. M. 40. —.

Reiser, N. u. J. **Spennrath**. Handbuch der Weberei zum Gebrauche an Webeschulen und für Praktiker. Mit vielen in den Text gedr. Holzschnitten u. farb. Mustertaf. 1. Bd. Die Rohstoffe u. ihre Verarbeitung zu Geweben. 1 Lfg. Lex.-8⁰, 32 S. mit 2 Chromolith. Berlin, Burmester & Stempell. M. 1. 20.

Rembe, H. Die sog. Lutherkanzel in der Andreaskirche zu Eisleben. (Arch. f. kirchl. Kunst, IX, 3.)

Rioux de Maillou. L'art de la passementerie. (Revue des Arts décoratifs, V, 12 ff.)

Rosenberg, M. Aeltere Gmünder Arbeit. (Kunst und Gewerbe, 1885, 3.)

— Die Nürnberger Goldschmiedemarke F. H. (Kunst und Gewerbe, 1885, 4.)

— Jamnitzer und Petzolt. (Kunstgew.-Bl., 1885, 4.)

Rouaix, P. Dictionnaire des arts décoratifs, à l'usage des artisans, des artistes, des amateurs et des écoles. Ouvrage illustré de très nombreuses grav. Livr. 1 et 2. 8⁰, 16 p. avec 21 grav. Paris, Libr. illustrée. (Il paraît régulièrement 2 livr. à 10 c. chaque semaine.)

Roubet, L. La Verrerie d'Apremont. 8⁰, 8 p. Nevers, imp. Vallière.

Rüffert, F. W. Katechismus der Uhrmacherkunst. 8. vollständig neu beabeitete Aufl. Mit 229 Abbild. u. 7 Tab. 8⁰, VIII, 228 S. Leipzig, Weber. M. 4. —.

Schaller, E. J. Studien-Blätter für Decorationsmalerei. Ornamentale, figürl. u. allegor. Darstellungen. Skizzen u. ausgeführte Entwürfe, vorwiegend v. neuen Meistern. Photogr. Orig.-Aufnahmen nach der Natur und Lichtdr. von H. Rückwardt. (In 12 Lfgn.) 1.—4. Lfg. (à 10 Bl.) gr. f⁰. Berlin, Rückwardt. à M. 12. —.

Schlumberger, C. Bandeaux d'or estampés trouvés près de Carcérés. (Gaz. archéol., X, 1. 2.)

Schmidt, A. Die polychrome Terracotta von Villeroy & Boch in Merzig a. d. Saar. (Deutsche Bau-Ztg., 38.)

Schnütgen, A. S. Ein deutscher Goldschmied des 13. Jahrhunderts. (Kunstgew.-Bl., 1885, 6.)

Schorn, O. v. Die Textilkunst. Eine Uebersicht ihres Entwicklungsganges vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. (Gesch. d. Kunstgewerbe, III. Bd.) Mit 132 in den Text gedr. Abbildgn. 8⁰, VIII, 260 S. (Wissen d. Gegenwart, 34. Bd.) Prag, Tempsky. M. 1. —.

Schübler, J. J. Intérieurs und Mobiliar des 18. Jahrh. nach Erfindungen des J. J. Sch. Nachbildungen der Orig.-Stiche in Fcsm.-Lichtdr. Mit e. Einleitung v. A. Ilg. f⁰, 4 S. Text und 25 Taf. Wien, Schroll & Co. M. 25. —.

Schweizer, P. Zur Geschichte des Kunsthandwerks in Zürich. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 1885, 1.)

Sèvres. Le secret de Sèvres. (Chron. des Arts, 8.)

Sirr, H. English stall work, canopies and roodscreens of the fifteenth century. (Art Journ., May.)

Solis. Virgil. (Kunst und Gewerbe, 1885, 1.)

Spielhagen, G. Kunst-Scherben. Gesammelt u. zusammengestellt. 2. Lfg. (6 Chromolith. u. 1 Bl. Text.) f⁰. Berlin, Spielhagen & Co. M. 10. —.

Stickmusterbuch. Vorlagen zum Sticken und Wäschezeichnen. (Gr. Ausg.) 1.—4. Hft. qu.-gr. 16⁰. (à 16 Steintaf.) à M. —. 15. (Kl. Ausg.) 1.—8. Hft. qu.-gr. 16⁰. (à 8 Steintaf.) Leipzig, Heitmann. à M. —. 10.

Stiff, A. Stickmuster f. kirchliches Linnenzeug im Styl des XII.—XIII. Jahrh. (25 autograph. Taf. mit 4 S. deutsch. u. französ. Text.) qu. f⁰. Marienwerth bei Maastricht. Aachen, Barth. M. 8. —.

Stöckel, H. F. A. Bau-, Kunst- u. Möbelschreiner. Ein Ratgeber u. Receptbuch über alles Nützliche und Wissenswerte in der Tischlerkunst. 8. gänzlich umgearb. u. verb. Aufl. von A. und M. Graefe. Mit einem Atlas, enth. 36 (lith.) Taf. f⁰, XII, 262 S. Weimar, Voigt. M. 10. 50.

Swank, J. M. A Short History of the Manufacture of Iron in all Ages, and particularly in the United States, for 300 Years, from 1585 to 1885. 8⁰. (Philadelphia) London. 30 s.

Sylvia's Book of Macramé Lace. New edit. 12⁰. London, Ward & L. 1 s.

Szkryblak, J. Ein ruthenischer Künstler. (Blätter f. Kunstgewerbe, XIV, 2.)

Tapezirer-Vorlagen. Vorbilder f. d. Praxis. Zusammengestellt aus d. illustr. Fachzeitschrift: „Die Mappe" v. Fr. Nauert. gr. 4⁰, 1.—8. Serie. Leipzig, Scholtze. M. 9. 30.

Textilkunst, zur altägyptischen. (Schweiz. Gewerbebl. 5.)

Thédenat, H. et A. **Héron de Villefosse**. Les trésors de vaisselle d'argent trouvés en Gaule. (Gaz. archéol., X, 3, 4.)

Thirion, H. L'œuvre de Clodion. (Revue des Arts décoratifs, V, 2.)

Tscheuschner, E. Handbuch der Glasfabrikation nach allen ihren Haupt- und Nebenzweigen. 5. Aufl. v. Leng-Graegers Handbuch der Glasfabrikation in gänzl. Neubearbeitung hrsg. Mit e. Atlas von 34 (lith.) Fol.-Taf., enth. 421 Abbild. u. 4 S. Text. gr. 8⁰, XVI, 666 S. Weimar, Voigt. M. 18. —.

Ujfalvy, Ch. E. v. Zur Geschichte der Möbel in Frankreich. (Kunst und Gewerbe, 1885, 5.)

Umé, G. Verzierungskunst in allen Stylen und Epochen des XV.—XVIII. Jahrh. Eine Auswahl aus den Werken der berühmtesten Künstler der Renaissance bis Ludwig XVI. 121 Taf. 2. Aufl. (in 10 Lfgn.) 1. Lfg. (12 Taf.) f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 5. 40.

Van Bastelaer, D. A. Les grès armoriés de Bouffioulx à Liège, au XVIe siècle. (Bull. de d'Institut archéol. liégeois, 1.)

Vanier, L. Costumes de carnaval, album de 16 nouveaux costumes en couleurs dessinés par F. Renard, précédés de quelques conseils sur l'art de se costumer et sur le choix d'un costume. 8⁰, 8 p. et 16 pl. en couleurs. Paris, Vanier. fr. 3. —.

Vincenti, C. v. Ungarische Hausindustrie. (Allg. Ztg., 1885, Beil. 210.)

Wachsfigurenkabinette. (Schweiz. Gew.-Bl., X, 11.)

Wallis, G Silver plate at the Bethnal Green Museum. (Art Journ., March.)

Walleneg, J. Die Laubsägerei, sowie die Einlage- u. Schnitzarbeit. Rationelle u. leichtfassliche Anleitung f. Dilettanten. Nebst Anweisung zur Verschönerung fert. Holzarbeiten. Mit e. Verzeichnisse verschiedener Bezugsquellen. 2. umgearb. u. sehr verm. Aufl. Mit 117 in d. Text gedr. Abbildgn. 8⁰, VIII, 231 S. Weimar, Voigt. M. 5. —.

Weiss, H. Galeria del arte decorativo. Enciclopedia universal de armas, muebles, arquitectura, útiles domésticos y ornamentaciôn de todos los tiempos. Obra indisponsable á pintores, escultores, tallistas, maestros de obras, marmolistas joyeros, ebanistas, dibujantes, grabadores, adornistas, armeros, antrecistas, fundidores, litógrafos etc. etc. por Jose Petervan. Barcelona, Gracia. Lith.-tip. de J. Allen.

Witt, A. de. Practische handleiding voor het schilderen op porcelein, faïence en aardewerk, het teekenen op biscuit en het zelf-bakken, op ondervinding van de schrijfster gesteund. 8⁰, 87 bl. Gouda, van Goor zonen. f. —. 90.

Wohnungs-Einrichtungen aus der Elektrischen Ausstellung zu Wien im J. 1883. Mit e. Einleitung v. R. v. Eitelberger u. erklär. Texte v. A. Decsey. 26. (Schluss-) Hft. (22 Photogr. mit 11 S. Text.) Wien, Lechner. cpl. M. 56. —.

Wüst, F. Cartouchen, entworfen u. gezeichnet. 4⁰, 24 Steintaf. Wien, Heim. M. 10. —.

Wustmann, G. Die Leipziger Goldschmiede H. Reinhart der Aeltere und der Jüngere. (Kunstgewerbebl., 1885, 9.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Academy Sketches: a Supplemental Volume of Sketches of Paintings, Water-Colour and Sculpture in the Royal Academy, Grosvenor Gallery and other Exhibitions. 8⁰. London, Allen. 2 s.

Bädeker, K. Egypt. Handbook for travellers. Part 1: Lower Egypt. with the Fayum and the

peninsula Sinai. With 16 maps, 30 plans, 7 views and 76 vignettes. 2. ed. revised and augmented. 8⁰, XIV, 538 S. Leipzig, Bädeker. M. 16. —.

Beaurepaire, de. Rapport sur des Collections de tableaux et objets d'art anciens. 8⁰, 12 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel. (Extr. de l'Ann. normand, 1884.)

Contreras, R. Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, ó sea La Alhambra, El Alcázar, y La Gran Mezquita de Occidente. 3. edic., con grab. y planos. 4⁰, 378 p. Madrid, Murillo. 34 y 38.

Deutschlands Kunstschätze. Eine Sammlung der hervorragendsten Bilder der Galerien in Berlin, Dresden, München, Wien. Mit erläut. Text v. A. Görling u. einer Reihe von Porträts der bedeutendsten Maler. Mit biograph. Notizen von A. Woltmann u. B. Meyer. I. Bd. 3. Aufl. (VIII. 160 u. 80 S. mit 60 Stahlst. u. 20 Holzschn. Portr.) Reudnitz-Leipzig, Payne. M. 20. —.

Fabricius, E. Alterthümer auf Kreta. (Mitth. d. deutsch. archäol. Inst. in Athen. X, 1. 2.)

Geikie, W. Etchings illustrative of Scottish Character and Scenery. 4⁰, 156 p. London, Simpkin. 63 s.

Gerold. R. v. Ein Ausflug nach Athen u. Corfu. Mit Zeichn. v. L. H. Fischer. 8⁰, VI, 223 S. Wien, Gerold's Sohn. M. 5. —.

Hettner, F. Museographie über das Jahr 1884. (Westdeutsche Zeitschr. f. Geschichte u. Kunst, IV, 2.)

Huber-Liebenau, Th. v. Ueber gewerbliches Ausstellungswesen. (Zeitschr. d. Kunstgew.-Ver. in München 1. 2.)

Kann man heute noch Museen anlegen? (Zeitschrift f. Museologie, VIII, 1—2.)

Monoyer, J. Archéologie populaire du canton du Roeulx ou inventaire raisonné des antiquités préhistoriques, germaines, romaines et frankes, découvertes jusqu' aujourd'hui dans les limites de ce ressort. 8⁰, 121 p. et 4 pl. Mons, H. Manceaux. 2. 50.

Moschkau-Oybin. Altertums-Sammlungen in der Oberlausitz. (Zeitschr. f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, II, 11.)

Paysages et monuments du Poitu, photographiés par Jules Robuchon, imprimés en photoglyptie par la maison Boussod et Valadon (Goupil et Co.) à Paris. Notices par divers auteurs. f0. Livr. 1—12. (L'ouvrage sera compl. en 150 livr.) à fr. 3. —.

Pieper, C. Etwas über den Nutzen des Sammelns und das Was und Wie. (Zeitschrift für Museologie, VIII, 10. 11.)

Ueber den Nutzen ethnologischer und historischer Museen. (Zeitschr. f. Museologie, VIII, 9.)

Verschuur, G. Palestina en aangrenzende landen. Reisherinneringen. 8⁰, 8 en 305 bl. Haarlem, H. D. Tjeenk Willink. f. 2. 90.

Verzeichniss der Grafschaften in Grossbritannien, wo sich Städte mit Museen befinden. (Zeitschr. f. Museologie, VIII, 10. 12.)

Worin soll ein Museum typographicum bestehen? (Zeitschr. f. Museologie, VIII, 4. 5.)

Alkmaar.

— **Leroi**, P. Le musée communal d'Alkmaar. (Courrier de l'Art, 21.)

Amsterdam.

— **Thierry**, G. La Céramique à l'Exposition universelle internationale de 1883, à Amsterdam. 8⁰, 112 p. Paris, Clavel. (Rapport du jury internat.)

Ancona.

— Gabinetto (Il) Archeologico delle Marche: breve indicazione al visitatore. 8⁰, 22 p. Ancona.

Annecy.

— **Perrin**, A. Catalogue du médaillier de Savoie de musée d'Annecy. 8⁰, XII, 112 p. avec fig. Chambéry, Perrin.

Antwerpen.

— Catalogue du musée royal d'Anvers. Musée des anciens, musée moderne, musée des académiciens. 5ᵉ édit. abrégée. 18⁰, 82 p. Anvers, J. Plasky. Fr. 1. —.

— **Kintsschots**, L. Anvers et ses Faubourgs. Guide historique et description des monuments. Contenant la classification de l'Exposition universelle. 12⁰, 237—37 p. et un plan de l'Exposition. Bruges, Desclée, De Brouwer et Cie. fr. 3. —.

— **Lagye**, G. Architecture. La Scala à Anvers. (La Fédération artist., 12—15.)

— — Exposition des amis de l'art d'Anvers. (La Fédération artist., 20—23.)

— **Lagye**, V. A. Le vieil Anvers et le nouvel Anvers. 4⁰, 160 p. et nombreuses gravures intercalées dans le texte. Bruxelles, Office de Publicité. fr. 4. —.

— **Lhéan**, J. Exposition du Cercle artistique d'Anvers. (Revue artist., 1884, 207.)

— Moderatus. Tentoonstelling van schilderijen van den kring „Als ik kan". (De Vlaamsche Kunstbode, 1884, 12.)

— **Van Keymeulen**, L. Mᵐᵉ Gréville au Cercle artistique. (Chron. des B.-Arts, 1884, 56.)

Antwerpen. Weltausstellung.

— Blätter, lose, aus Antwerpen. Illustrirte Weltausstellungs-Zeitung. Herausg. von der Compagnie de Publicité Internationale unter Redaction von R. Cornelł. Jahrg. 1885. f⁰. Berlin, Baensch. M. 12. 50.

— Die Antwerpener Weltausstellung. (Allgem. Ztg., B. 129. 168. 179.)

— Die Weltausstellung in Antwerpen. (Wochenblatt f. Baukunde, 46. 47.)

— L'exposition universelle d'Anvers. (Chron. des Arts, 21 ff.)

— **Voss**, G. Die Kunst auf der Antwerpener Weltausstellung. (Kunst-Chronik, XX, 33. 34.)

Arras.

— **Valabrègue**, A. Le musée d'Arras. (Courrier de l'Art, 11 ff.)

Auch.

— Catalogue des incunables de la bibliothèque d'Auch, précédé d'une notice historique; par Paul Parfouru. 8⁰, 20 p. Auch, imp. Cocharaux fr.

Bailleul.

— **Valabrègue**, A. Le musée Depuydt. (Revue des Arts décor., V, 12.)

Berlin.

— Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen. (Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsamml., VI, 1 ff.)

— Berliner Kunstgewerbemuseum. Ausstellung der Spitzensammlung. (Kunst-Chronik, XX, 13.)

— **Bode**, W. und H. v. **Tschudi**. Anbetung der Könige von Vittore Pisano und die Madonna mit Heiligen aus d. Besitze des Cav. Dal Pozzo in der Gemäldegalerie der k. Museen. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, VI, 1.)

— **Donop**, v. Aus der National-Galerie. (Der Kunstfreund, 2 ff.)

— **Ephrussi**, C. Exposition d'œuvres de maîtres anciens tirées des collections privées de Berlin en 1883. 8⁰, 24 p. Paris, Quantin. (Extr. de la Gaz. des B.-Arts, 1884.)

Berlin.
— **Heyden**, Der neue „Lionardo da Vinci" des Berliner Museums. (Kunst-Chronik, XX, 15.)
— Kunstgewerbliche Alterthümer im Beuth-Schinkel-Museum in Berlin. (Zeitschr. f. Kunst- u. Antiqu.-Sammler, II, 9.)
— **Lehfeldt**, P. Ausstellung d. Berliner Nationalgalerie. (Allg. Kunst-Chronik, 1885, 6.)
— — Die Gemäldegalerie im Museum. (Allgem. Kunst-Chronik, 1885, 3. 4.)
— **Pabst**, A. Die kunstgewerblichen Alterthümer im Beuth-Schinkel-Museum. (Kunstgewerbeblatt, 1885, Nr. 5.)
— **Rosenberg**, A. Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. (Kunst-Chronik, XX, 22.)
— **Voss**, G. Der neue Fiesole in der Berliner Galerie. (Kunst-Chronik, XX, 12.)

Bordeaux.
— **Vallet**, E. Exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux. (Courrier de l'Art, 16.)

Breslau.
— Führer, neuer, durch die Haupt- u. Residenzstadt Breslau und Umgebung. Mit color. Plan der Stadt. 4. verm. u. verb. Aufl. 8⁰, 20 S. Breslau, Max & Co. M. —. 75.

Brünn.
— **Naske**, Al. Die vierte gewerbl. Weihnachts-Ausstellung des mährischen Gewerbevereins. (Mährisches Gewerbeblatt, VII, 2.)

Brüssel.
Catalogue du précieux Cabinet de jetons d'or et d'argent, formé par feu M. L. De Coster, ancien directeur de la Revue belge de numismatique, dont la vente aura lieu avril 1885. 8⁰, 308 p. Bruxelles, J. Olivier.
— Exposition Amédée Lynen à Bruxelles. (La Fédération artistique, 12—15.)
— **Lagye**, G. Exposition de l'école flamande. (La Fédération artist., 1885, N⁰ 28—31.) Bruxelles, A. Manceaux.

Budapest.
— **Glücksmann**, H. Ungarische Hausindustrie. Von der Budapester Landes-Ausstellung. (Allg. Kunst-Chronik, 25.)
— — Wiener Kunst auf der ungarischen Landes-Ausstellung. (Allg. Kunst-Chronik, 22.)
— **Sziklay**, J. u. E. **László**. Führer durch die Landes-Ausstellung. Mit einem kurzen Wegweiser von Budapest. Deutsch von G. Mayer. 8⁰, III, 117 S. Mit lith. Porträt des Kronprinzen Rudolf u. 1 lith. Plan d. Ausstellung. Budapest, Lampel. M. —. 80.

Dresden.
— **Lindau**, M. B. Geschichte der k. Haupt- u. Residenzstadt Dresden von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart. 2. verb. Aufl. Mit mehreren color. Abbildgn., zahlreichen Illust. in Lichtdr., Karten u. Plänen. 10.—21. (Schluss-) Lfg. gr. 8⁰, VII, 465—1050 S. Dresden, v. Grumbkow. à M. 1. —.
— **Richter**, P. E. Verzeichniss der neuen Werke der königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Lex.-8⁰, 61 S. Dresden, Warnatz & Lehmann. M. 1. 20.
— Zuwachs der königl. Gemälde-Galerie in Dresden 1884. (Zeitschr. f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, II, 11.)

Florenz.
— **Campani**, G. A. Guida per il visitatore del R. Museo nazionale nell' antico palazzo del Podestà in Firenze. Firenze, tip. Frat. Bencini. L. 2. —.
— **Carocci**, G. Il Mercato Vecchio di Firenze: ricordi e curiosità di storia e d'arte. 8⁰, 173 p. Firenze, tip. della pia Casa di Patronato. L. 2. 50.

Florenz.
— Gallerie (le) e i Musei di Firenze negli anni 1881—83. Relazione. 8⁰, 58 p. Roma, tip. Bencini. (Dal Boll. Ufficiale della P. I., genn. 1882, febb. 1883, luglio 1884.)

Frankfurt a. M.
— Die Führich-Ausstellung in Frankfurt. (Kunst-Chronik, XX, 32.)

Genua.
— Catalogo dei quadri esistenti nella chiesa prepositurale di San Stefano di Genova, con indicazioni intorno di loro autori. 32⁰, 13 p. Genova, tip. Arcivescovile.
— Statuto dell' Accademia „Raffaello d'Urbino", ovvero Esposizione permanente di belle arti, fondata in Genova, nel 1885, da C. Pendola. 8⁰, 23 p. Genova, tip. del R. Istituto Sordomuti.

Görlitz.
— Führer durch die Gewerbe- und Industrie-Ausstellung in Görlitz 1885. Mit einem Plan der Stadt u. der Ausstellung. 8⁰, 35 S. Görlitz (Leipzig, Stauffer). M. —. 50.

Grenoble.
— Catalogue de l'exposition Achard (Société des amis des arts de Grenoble). 8⁰, 83 p. Grenoble, imp. Allier père et fils.

Köln.
— **Bredius**, A. Die Auction von Friesen und die neuesten Ankäufe der Kölner Gemäldegalerie. (Kunst-Chronik, XX, 30.)
— **Schubart**. Zur Auction Friesen. (Kunst-Chronik, XX, 34.)

Krems.
— **Kerschbaumer**, Ant. Geschichte der Stadt Krems. Mit 16 Illustr. gr. 8⁰, XVI, 651 S. Krems, Löhner. M. 6. —.

London.
— Ausstellung von Werken alter Meister in London. (Kunst-Chronik, XX, 29.)
— **Blackburn**, H. Academy Notes, 1885, with Illustrations of the principal Pictures at Burlington House. 8⁰. London, Chatto. 1 s.
— — Grosvenor Notes, 1885, an Illustrated Catalogue of the Summer Exhibition at the Grosvenor Gallery. 8⁰. London, Chatto. 1 s.
— Catalogue. Royal Society of Painters in Water-Colour, 1885. Illustrated Catalogue. Comprising 85 facsimiles of Sketches by the Artists. 8⁰. London, Unwin. 1 s.
— **Monkhouse**. The Grosvenor Gallery. (Academy, 678. 681.)
— **Phillips**, Cl. Exposition de la Royal-Academy. (Gaz. des B.-Arts, mars.)
— — Exposition des œuvres de Gainsborough à la Grosvenor Gallery. (Gaz. des B.-Arts, févr.)
— Royal Academy, Illustrated, 1885. Edited by H. Lassalle. Facs. from the original Drawings of Exhibiting Artists. 8⁰. London, Low. 1 s.
— Some late additions to the National Gallery. (Art Journal, Jan.)
— The London spring exhibitions. — The Royal Academy. (Art Journal, June.)

Lyon.
— **Niepce**, L. Archéologie lyonnaise. III. Les Trésors des églises de Lyon. gr. 8⁰, 114 p. Lyon, Georg.

Mailand.
— Catalogo delle opere araldiche, genealogiche, biografiche e storiche, manoscritte e stampate, componenti l'„Archivio Araldico Vallardi". 8⁰, 27 p. Milano, tip. Manini.
— **Corona**, G. L'Italia ceramica (Esposizione Industriale italiana del 1881 in Milano; Relazione. 8⁰, 590 p. Milano, U. Hoepli. L. 12. —.

Mailand.
— Notizie intorno la Chiesa e il Convento della Pace, e circa le pitture che vi si trovavano nei secoli XV e XVI. 16⁰, 15 p. Milano, tip. del Riformatorio Patronato.

Meissen.
— **Dittrich, M.** Neuer Führer durch Meissen, die Albrechtsburg, den Dom und die königl. Porzellan-Manufactur. gr. 16⁰, VII, 36 S. mit 1 Steintaf. Meissen, Mosche. M. —. 25.

Montbras.
— **Chanteau, F. de.** Notice historique et archéologique sur le château de Montbras (Meuse). Nouv. édit., publiée par M. de Chanteau. 8⁰, VIII, 182 p. avec tableau généalogique, 2 vues et 3 pl. Paris, Lemerre.

Mont-Saint-Michel.
— **Jacques, V. D.** Le Mont Saint-Michel en poche, guide du visiteur. 3e édit. 8⁰. 178 p. Avranches, Gibert.

Moskau.
— **Cech, C. O.** Russlands Industrie auf der nationalen Ausstellung in Moskau 1882. Kritische Betrachtungen über die wichtigsten Industriezweige Russlands. Generalbericht an das k. k. österr. Handelsministerium. gr. 8⁰. X, 382 S. Moskau, Grossmann & Knöbel. M. 6. —.

München.
— Aus dem Bayerischen National-Museum. (Kunst-Chronik, XX, 27.)

— Die Ausstellung zu Gunsten der nothleidenden Spanier im Münchener Kunstverein. (Kunst-Chronik, XX, 23.)

— **Michel, Émile.** Les tableaux de David Teniers à la Pinacothèque. (L'Art, 1 février.)

— Sammlungen, die, des historischen Vereins f. Oberbayern. 3. Abth.: Münzen, Medaillen, Siegel, antiquar. Gegenstände (Alterthums-Samml.) A. u. d. T.: Die Alterthums-Sammlung d. histor. Vereins von Oberbayern nach ihrem Bestande am 1. Febr. 1884. Beschrieben durch J. Würdinger. 8⁰, VII, 60 S. München, Franz' Verl. M. 2. 30.

— Vom Münchener Nationalmuseum. (Zeitschr. f. Kunst- u. Antiquitäten-Sammler, II, 15.)

Murano.
— **Urbani de Gheltof, G. M.** Il Museo vetrario di Murano; con notizie sulla scuola di disegno annessa al Museo medesimo. 8⁰. Venezia, tip. dell' Emporio.

Nantes.
— **Champury, Ed.** Une exposition particulière; le peintre M. Howland de Boston. (Courrier de l'Art, 24.)

New-Orleans.
— Exposition collective du Cercle de la librairie de Paris, à l'exposition universelle de la Nouvelle-Orléans, 1884—85. 8⁰, 184 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin.

New York.
— Das städtische Museum in New York. (Kunst-Chronik, XX, 36.)

Nizza.
— **Enault, L.** L'exposition de Nice. (Chronique des Arts, 11.)

Nürnberg.
— Katalog der im germanischen Museum befindlichen Gemälde. (Anz. d. german. National-museums, I, 16 ff.)

— **Ramberg, G.** Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen. (Allg. Kunst-Chronik, 25.)

— **Stockbauer, J.** Die internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen u. Legirungen. (Allg. Ztg. 1885, Beil. 173. 182. 189. 199. 206.)

Orléans.
— **Desnoyers.** L'Exposition d'Orléans et ses devancières (concours régional de 1884). 8⁰, 16 p. Orléans, Herluison.

Paris.
— **Aula, P.** L'Exposition des portraits du Siècle à l'École des B.-Arts. (Courrier de l'Art, 20.)

— **Berty, A.** Topographie historique du vieux Paris. 2e édit. Région du Louvre et des Tuileries. T. 1. 4⁰, LIV, 340 p. avec 22 pl. hors texte, 10 grav. et 1 plan. Paris, Champion. Les tomes 1 et 2. fr. 100. —.

— Catalogue de beaux dessins anciens et modernes des écoles allemande, flamande, hollandaise, italienne, française etc, parmi lesquels des œuvres remarquables par Durer, Rembrandt, Van Dyck, Boucher etc., manuscrits provenant des bibliothèques Didot et Bancel; la vente du 16 en 19 févr. 1885. 8⁰, 151 p. Paris, Clément. (601 num.)

— Catalogue de la septième exposition de la Société d'aquarellistes français (1885). 8⁰, 57 p. avec grav. Paris, imp. Jouaust et Sigaux. fr. 3. —.

— Catalogue de l'exposition de tableaux, statues et objets d'art au profit de l'œuvre des orphelins d'Alsace-Lorraine. 16⁰, 141 p. Paris, imp. Bourloton. fr. 1. —.

— Catalogue des livres de la bibliothèque de M. le baron James de Rothschild. T. 1. 8⁰, XIX, 674 p. avec portr. et 8 pl. en couleur tirées hors texte. Paris, Morgand. fr. 30. —.

— Catalogue des dessins, aquarelles et estampes de Gustave Doré, exposés dans les salons du Cercle de la librairie (mars 1885), avec une notice biographique par G. Duplessis. gr. 16⁰, 225 p. et portr. Paris, imp. Pillet et Dumoulin. fr. 3. 50.

— Catalogue des ouvrages de peinture et de sculpture exposés au palais des Champs-Elysées, le 1er mai 1885. 18⁰, 72 p. Paris, imp. Chaix. fr. —. 50.

— Catalogue illustré de l'exposition des Oeuvres d'Adolphe Menzel, ouverte du 26 avril au 15 juin 1885 au pavillon de la ville de Paris, jardin des Tuileries. 8⁰, 48 p. et grav. Paris, Baschet.

— Catalogue officiel de l'exposition internationale de Blanc et Noir au palais du Louvre. 8⁰, XCV p. Paris, Bernard et Cie. fr. 1. —.

— Cercles de la place Vendôme et de la rue Volney. Société des aquarellistes. (Chronique des Arts, 6.)

— Collection Camille Lécuyer. Terres cuites antiques trouvées en Grèce et en Asie Mineure. Notice de Mr Fr. Lenormant, J. de Witte, A. Cartault etc. Livr. 1 à 4. f⁰, 156 p. et 84 pl. Paris, Rollin et Feuardent.

— **Comte, J.** Exposition des œuvres de Gustave Doré. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

— **Darcel, A.** La collection Basilewsky. (Gaz. des B.-Arts, XXXI, 1.)

— **Dargenty, G.** Exposition des œuvres du peintre Menzel. (Courrier de l'Art, 19.)

— — Exposition au profit de l'œuvre des orphelins d'Alsace-Lorraine. (Courrier de l'Art, 24.)

— **Dargenty, G.** Exposition internationale de peinture. (Courrier de l'Art, 22.)

— **Demay, G.** Inventaire des sceaux de la collection Clairambault, à la bibliothèque nationale. Tome 1. 4⁰, à 2 col., II, 704 p. Paris, Hachette et Cie.

— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Elysées, le 1er mai 1885. 12⁰, CXXXII, 476 p. Paris, Bernard et Cie. fr. 1. —.

Paris.
— L'exposition au profit de l'œuvre des orphelins d'Alsace-Lorraine. (Chron. des Arts, 23.)
— Exposition Eugène Delacroix à l'école nationale des beaux-arts, au profit de la souscription destinée à élever à Paris un monument à sa mémoire. 8⁰, 123 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin.
— **Fabriczy,** C. v. Ein Bild Jean Perréals im Louvre. (Kunst-Chronik, XX, 27.)
— — Die Sammlung Davillier im Louvre. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XX, 8.)
— **Gonse,** Louis. Exposition d'Adolphe Menzel. (Gaz. des B.-Arts, juin ff.)
— **Graul.** Pariser Ausstellungen. (Kunst-Chron., XX, 35.)
— **Houssaye.** L'exposition des œuvres d'Eugène Delacroix à l'école des beaux-arts. (Revue des deux mondes, t. 68e, 3me livr.)
— **Lafenestre,** G. Le musée de Harlem et les tableaux de Hals achetés par le Louvre. (Gaz. des B.-Arts, avril ff.)
— **Leroi,** P. Septième exposition de la Société d'aquarellistes français. (L'Art, 15 février.)
— **Lostalot,** Alf. de. Exposition internationale de peinture. Galerie Georges Petit. (Gaz. des B.-Arts, juin.)
— **Michel,** A. L'exposition d'Eugène Delacroix à l'école des Beaux-Arts. (Gaz. des B.-Arts, avril.)
— **Molinier,** Émile. La collection Albert Goupil; l'art occidental. (Gaz. des B.-Arts, mai ff.)
— **Normand,** C. Société des amis des monuments parisiens, constituée dans le but de veiller sur les monuments d'art et la physionomie monumentale de Paris. 8⁰, 8 p. Paris, Cerf. (Extr. du Bull. du Cercle Saint-Simon.)
— **Portalis,** Roger. Exposition des pastellistes français à la rue de Sèze. (Gaz. des B.-Arts, mai.)
— **Sermure,** Jean. Exposition des pastellistes français. (L'Art, 15 avril.)
— **Turpin,** H. Un quart d'heure dans l'antiquité, (Collection Henry Dumesnil). 8⁰, 8 p. et pl. Bernay, imp. Veuclin.
— **Vachon,** M. Eugène Delacroix à l'École des beaux-arts (mars—avril 1885), étude. gr. 4⁰, 32 p. avec 20 pl. hors texte. Paris, Baschet. (Maîtres modernes.)

Paris. Salon.
— Catalogue illustré du Salon, contenant environ 300 reproductions d'après les dessins originaux des artistes, publié sous la direction de F. G. Dumas. 1885. 7e année. 8⁰, LXXVI p. et 257 grav. Paris, Baschet. fr. 3. 50.
— **Dierks.** Der Salon 1885. (Allgem. Kunst-Chronik, 20 ff.)
— **Enault,** L. Paris-Salon 1885. 1er vol. 8⁰, XVI, 80 p. et 40 grav. Paris, Bernard et Cie. fr. 7. 50.
— Livre (le) d'or du Salon de peinture et de sculpture. (6e année, 1884). Catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, rédigé par G. Lafenestre, et orné de 15 pl. gr. 8⁰, 104 p. Paris, imp. Jouaust. fr. 25. —.
— Livret illustré du Salon, contenant environ 250 reproductions d'après les dessins originaux des artistes. Supplément au Catalogue illustré du Salon, publié sous la direction de F. G. Dumas. 1885. 8⁰, 159 p. avec 247 grav. Paris, Baschet. fr. 2. 50.
— **Michel,** A. Le Salon de 1885. (Gaz. des B.-Arts, mai ff.)

Paris. Salon.
— **Mirbeau,** O. Le Salon de 1885, étude. gr. 4⁰, 32 p. avec grav. et 20 pl. hors texte. Paris, Baschet. fr. 30. (Maîtres modernes.)
— Salon de 1885. (Courrier de l'Art, 19.)
— **Veron,** E. Le Salon de 1885. (L'Art, 15 mai ff.)

Paris. Union centr. des Arts décoratifs.
— La 8e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs. La Pierre, le Bois de construction, la terre et le verre. (Revue des Arts décor., V, 3—9.)
— **Fourcaud,** de. Rapport général sur la 8e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, en 1884. La Pierre, le Bois, la Terre et le Verre. 4⁰, 47 p. Paris, Quantin. (Extr. de la Revue des arts décoratifs, 1885.)
— **Gaïda,** M. Les Nouvelles tentures des Gobelins et de Beauvais à l'exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, 1884. 18⁰, 36 p. Paris, Des Fossez et Cie.
— **Garnier,** E. Union centrale des Arts décoratifs. 8e exposition. — La céramique et la verrerie modernes. (Gaz. des B.-Arts, XXXI, 1.)
— **Gerspach.** 8e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs. La mosaique. (Gaz. des B.-Arts, XXXI, 1.)
— **Magne,** L. Conférence sur le vitrail, faite à la huitième exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, en 1884. 4⁰, 18 p. Paris, Quantin. (Extr. de la Revue des Arts décoratifs, janv. 1885.)
— **Passepont,** J. Les écoles de dessin à la 8e exposition de l'Union centrale. (Revue des Arts décoratifs, V, 2.)
— **Radisics v. Kutas,** E. Die achte Ausstellung der Union centrale des Arts décoratifs in Paris. (Kunstgewerbeblatt, 1885, 4. 5.)
— **Vidal,** L. Conférence à la huitième exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs, en 1884, sur la décoration céramique par impression. 4⁰, 12 p. avec fig. Paris, imp. Quantin, (Extr. de la Revue des Arts décoratifs, janv. 1885.)

Pau.
— Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, gravure et sculpture des artistes vivants de la Société des Amis des arts de Pau exposés dans les salons de la Société au musée de la ville, 1885. 16⁰, 70 p. Pau, imp. Lalheugue. fr. 1. —.

Prag.
— **Chytil,** K. Das Rudolfinum in Prag. (Allg. Kunst-Chronik, XX, 21.)

Richmond.
— **Robinson,** J. C. The gallery of pictures by the old masters, formed by Francis Cook, Esq. of Richmond. (Art Journal, May.)

Rom.
— Die neue „Galleria dei Gobelins" im Vatikan. (Allg. Kunst-Chronik, XX, 28.)
— **Marucchi,** H. Description du Forum romain, et Guide pour le visiter: traduction française, revue et augmentée par l'Auteur etc. 16⁰, 208 p. Rome, Loescher. L. 3. 50.
— **Nolhac,** P. de. Exposition du bois sculpté. (Gaz. des B.-Arts, juin.)
— Rom, das alte. Malerische Bilder der hervorragendsten Ruinen, nebst 2 reconstruirten Ansichten. 20 Blätter in Farbendr. Mit begleit. Texte (22 S.) Leipzig, T. O. Weigel. gr. 4⁰. M. 10. —.

Rouen.
— **Farcy,** L. de. Une heure à l'exposition rétrospective de Rouen. (Revue de l'art chrétien, XXXV, 1.)

Sens.
— **Mémain**, T. Sens, histoire et description, nouveau guide des voyageurs. 18⁰, 71 p. Sens, Mordier. fr. 1. —.

Siena.
— **Bevir**, J. L. Visitor's Guide to Siena and San Gimignano. 8⁰, 233 p. London, Stanford. 5 s.
— **Peard**, F. M. Siena. (Portfolio, Febr.)

Sigmaringen.
— **Gauchez**, L. Le „Fürstl. Hohenzollern'sches Museum" à Sigmaringen. (Courrier de l'Art, 24 ff.)

Steyr.
— Gegenstände, kunstgewerbliche, der culturhistorischen Ausstellung zu Steyr 1884. Im Auftrage des Comités der culturhistor. Ausstellung herausg. von S. Weber unter Mitwirkung von Dir. Dr. Alb. Ilg u. Wendelin Boeheim. (à Heft 10 Lichtdruck-Taf.) Steyr, Kutschera. à Heft M. 7. 50.

Trianon.
— **Desjardins**, G. Le Petit Trianon, histoire et description. gr. 8⁰, XVI, 472 p. avec 22 grav. et 22 pl. Versailles, Bernard. fr. 25. —.

Turin.
— **Bari**, A. L'arte della stampa alla Esposizione Nazionale di Torino 1884. 8⁰, 31 p. Como, tip. Frat. Giorgetti di Ant.
— **Boito**, C. Il Castello Medioevale. Album, con molte incisioni. Milano, Frat. Tréves. L. 2. —.
— **Collet**, Fr. L'exposition de Turin. (Revue Lyonnaise, juillet 1884 ff.)
— **Kisa**, A. Die Keramik auf der Nationalausstellung in Turin. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 237.)
— **Rohault de Fleury**, G. Exposition romaine à Turin. (Revue de l'Art chrét., XXXV, 1.)
— Torino e l'Esposizione italiana del 1884: Cronaca illustrata della Esposizione nazionale industriale ed artistica del 1884. 4⁰, IV, 476 p. Torino-Milano, Roux-Favale e Frat. Treves. L. 15. —.
— Torino e la Esposizione nazionale del 1884. f⁰ à 3 col., 480 p., con 240 incis. Milano, Frat. Treves. L. 15. —.

Utrecht.
— **Vriesz Azn.**, A. D. de en A. **Bredius**. Catalogus der schilderijen in het museum Kunstliefde te Utrecht. Met medewerking van S. Muller. 8⁰, XX, 123 pl. met Facsim. Utrecht, J. L. Beijers. fr. 1. 50.

Venedig.
— **Boito**, C. I nostri vecchi monumenti. (Sui marmi di S. Marco.) (Nuova Antologia, XX, vol. 50, fasc. 5.)

Wien.
— Aus dem Künstlerhause. (Allg. Kunst-Chronik, 26.)
— **Berggruen**, O. Société de gravure de Vienne; la vente Makart. (Gaz. des B.-Arts, juin.)
— Die Auktion Bösch in Wien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XX, 7.)
— La collection de Ad. Jos. Bösch. (Gaz. des B.-Arts, avril.)
— Die XV. Jahres-Ausstellung im Künstlerhause. (Allg. Kunst-Chronik, 13 ff.)
— **Falke**, Jacob v. Der Wiener Kunstgewerbe-Verein und seine Ausstellung. (Kunstgewerbeblatt 1885, 4.)
— **Folnesics**, J. Decoration der Innenräume im Alterthum. Zur Ausstellung im Oesterr. Museum. (Allg. Kunst-Chronik, 16. 19.)
— — Orientalisch-keramische Ausstellung in Wien. (Kunst und Gewerbe, 1885, 1.)
— — Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Allg. Kunst-Chronik, 1885, 1.)
— **Keiter**. Die Wiener Kunst auf der XV. Jahres-Ausstellung. (Allg. deutsches Kunstblatt, 9.)
— **Lützow**, C. v. Der Nachlass von Hans Makart. (Die Gegenwart, 27. Bd., 13.)
— Die Auktion Makart. (Kunst-Chronik, XX, 31. 33.)
— Katalog des künstlerischen Nachlasses u. der Kunst- und Antiquitäten-Sammlung von Hans Makart, herausgegeb. von dem Vormunde der Kinder Makarts, A. Streit. gr. 4⁰, X, 95 S., mit eingedr. Illustr. u. Tafeln. Wien, v. Waldheim. M. 20. —.
— Oesterreichischer Kunstverein. (Allg. Kunst-Chronik, 17. 18.)
— **Szanto**. Zur Sammlung Millosicz. (Archäol.-epigraph. Mitth., IX, 1.)
— Von der V. Wiener Möbel-Industrie-Ausstellung. (Allg. Kunst-Chronik, 21.)

Windsor.
— **Loftie**, W. J. Windsor. (Portfolio, Jan. ff.)

Zürich.
— Die Zürcherische Spezial-Ausstellung für gewerbliche Fortbildungsschulen in der Schweiz. permanent. Schulausstellung in Bern. (Schweiz. Gewerbebl., X, 11.)










BOUND BY

